

مباحث

جلد دوم

اصولی بحثیں

ڈاکٹر سید عبداللہ

کے تحقیقی تنقیدی مضامین

قیمت ہر دو حصے پندرہ روپے

کتب خانہ ندوۃ العلماء، مسلم منزل کھاری باؤلی دہلی

فہرست

اصول و بحشیں

ادب

الف) ادب کا قدیم تصور

ب) ادب کیا ہے

ج) ادب کی انواع

د) ادب میں حسن

ادب یا دکھوں کی تجارت

اردو ادب

تنقید

ادب میں جذبے کا مقام

اچھے ادب کے تقاضے

آرٹ اور سائنس

سچا ادب

نقد و نظر کی صالح روایات

شاعری یا قصہ جیوں

تحقیق و تنقید

تنقید اور نفسیات

رومانیت کیا ہے؟

خیال و تخیل

تخلیقی عمل اور ذوق

۵

۱۹

۲۳

۲۷

۳۳

۳۷

۴۱

۴۶

۴۹

۵۰

۵۳

۵۶

۶۷

۵۹

۷۳

۹۲

۱۰۵

۱۱۷

۱۲۳

۱۲۸

۳

فن کا ذریعہ اظہار — صوت و الفاظ
شاعری اور علم کا رشتہ

۳

تنقیدی تجربے

فارسی تذکروں میں تنقیدی عنصر

۱۵۵

(الف) "لباب اللہباب" عولی کا مطالعہ

۱۶۶

رب منکرہ دولت شاہ کا مطالعہ

۱۶۷

پیرانا تنقیدی نظام

۱۶۹

تنقیدی مواد کے ماحول

۱۷۰

تذکروں کا مطالعہ

۱۷۱

تذکرہ دولت شاہ

۱۷۲

آزاد فضا

۱۷۳

ادبی اور علمی ماحول

۱۷۳

دولت شاہ کی خوش ذوقی

۱۷۵

دلچسپی اور لطف

۱۷۵

تاریخی پس منظر

۱۷۶

تصوف

۱۷۷

دولت شاہ کی تنقید کا اسلوب

۱۷۸

ادب میں تغیر

۱۷۸

شعرو شاعری کی اہمیت

۱۷۹

شاعروں کی کثرت

۱۸۱

شاعری اور علم

۱۸۱

شخصیت کا تصور

۱۸۲

سخن فہمی اور سخن سنجی

۱۸۵	تنقیدی کلام کا ڈھنگ
۱۸۶	تصوف اور علم
۱۸۷	اصناف کی تقسیم
۱۸۸	مطبوع و موضوع کی تعین
۱۸۹	ادب میں وطنی گروہ بندیاں
۱۹۰	کلام پر تنقیدی
۱۹۲	موازنے اور محاکے
۱۹۵	چند موازنے
۱۹۵	نظامی فردوسی
۱۹۵	اشیرا خستگی، انوری، خاقانی
۱۹۶	جمال و کمال
۱۹۶	انتخاب اشعار
۱۹۸	رج تحفہ ساجی کا مطالعہ
۲۰۶	مرزا غالب کا حاسہ انتقاد
۲۲۴	غالب کا نظریہ فن
۲۳۰	نیاز کے انتقادی خیالات

اصناف

۲۴۵	کیا غزل نیم وحشی صنف ادب ہے ؟
۲۵۴	غزل، غزلیت، اور تغزل
۲۷۲	غزل کی ہیت میں تبدیلی
۳۰۱	اردو مشنویات میں قصہ پن
۳۴۴	قصیدہ - ایک فن، ایک اسلوب - تعمیر

ادب

(الف) ادب کا قدیم تصور

ہم جس دور سے گزر رہے ہیں اس میں تحریر کی قلمرو کا شاید سب سے زیادہ پیارا اور مقبول عام لفظ ادب ہے۔ مگر یہ ادب ہے کیا؟ اس کے معنی اور مفہوم اس قدر غیر متعین اور مبہم ہیں کہ ان کی متعدد تعریفوں کو پڑھ کر دلانا روم کی وہ حکایت یاد آ جاتی ہے جو انھوں نے ہاتھی اور اندھے کے عنوان سے اپنی مشنوی میں بیان کی ہے۔ دراصل ادب کی تعریف کے متعلق یہ اختلاف نقطہ ہائے نظر کا اختلاف ہے۔ مختلف تعریفات کا یہ فرق اس لئے بھی پیدا ہوتا ہے کہ اگر ایک شخص اس کو ماہیت کے اعتبار سے دیکھتا ہے تو دوسرا اس کو موضوع کے نقطہ نظر سے سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ کوئی اس کی صورت کو اہمیت دیتا ہے تو کوئی اس کے مضمون پر نظر رکھتا ہے۔ اگر زید کے نزدیک اس کا فیصلہ کن عنصر اس کی غایت اور اس کا مقصد ہے تو عمرو کے خیال میں اس کا اثر اور نتیجہ اس کی تعریف کی صحیح بنیاد اور

اساں ہے۔ غرض جتنے نظریے ہیں اتنی ہی تعریفیں ہیں اور یہ تعریفیں اس کثرت سے ہیں کہ غور کرنے والا آخر کہہ اٹھتا ہے کہ ادب وہ ہے جو تعریف کی حد سے باہر اور تعین کی کوشش سے ماوراء ہے۔ اس کی وجہ سے ادب کیا ہے اور کیا نہیں؟ اس کا فیصلہ کرنا بے حد دشوار ہو جاتا ہے۔ مگر اس وقت اور اشکال کے باوجود ہمارا فرض ہے کہ ہم ادب اور ادبی قدروں کی ماہیت تک پہنچنے کی بقدر امکان کوشش کریں تاکہ بمقدار 'مَالَا یُذَرِّکُ کَلْمَہُ' لَا یُتَرِّکُ کَلْمَہُ حَقِیْقَتِ کا حقیقتاً ادراک بھی ہو سکے ہو جائے کہ ایں قسم غنیمت است!

ادب کی یہ بحث بہت طویل ہے اس لئے آج کی فرصت میں ہم صرف یہ دیکھنا چاہتے ہیں کہ لفظ ادب میں جس زبان سے ملا ہے اس میں اس کا مفہوم کیا تھا اور ان زبانوں میں جن جن روایات سے وابستہ تھا، ان کی اصل حقیقت کیا ہے؟

یہ عجیب بات ہے کہ ادب اصل لغت کے اعتبار سے ایک ایسا عمل ہے جس میں فکر یا ذہن کے تخلیقی فعل کا حصہ کچھ زیادہ نہیں پہنچتا۔ عربی میں ادب دعوت طعام کے مترادف تھا؛ چنانچہ لفظ 'مادیر' اسی سے مشتق ہے جس کے معنی طعام بہمانی یا طعام کہ خدائی ہے۔ چوں کہ عربوں کے نزدیک بہمان نوازی حسن اخلاق کی علامت تھی۔ اس لئے رفتہ رفتہ ادب تہذیب اور حسن اخلاق کے معنوں میں استعمال ہونے لگا۔ اس معنی میں ادب اگرچہ ایک خارجی فعل ہے اور اطوار اور عادات کے ایک منظم مظاہرے کا نام ہے جس کا تعلق مجلس

اور اجتماع سے ہے مگر اس میں کچھ شبہ نہیں کہ اس مجلسی عمل (دعوتِ علماء) اور مہمان داری کے خارجی رسوم کو ذہنی تربیت اور ارادے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ مفسود یہ ہے کہ ادب کا اوّلین (غیر ادبی اور غیر علمی) مفہوم اگرچہ بہت حد تک افادی، خارجی اور مقصدی ہی ہے۔ مگر اس کی خارجیت بھی داخلی محرکات سے بننا نہ تھی، اور بعد میں جب ادب کو "بیان و اظہار کے تحریری ذریعہ" کے مرادف قرار دے دیا گیا تو تہذیب اخلاق اور تہذیب نفس کا بنیادی تصور اس میں بھی داخلی کیفیت کی حیثیت سے لازماً موجود رہا۔

اسلام کی پہلی ہی صدی میں ادب میں "تعلیم"، کا مفہوم داخل ہو گیا تھا، ہم دیکھتے ہیں کہ غربی فارسی کتابوں میں لفظ ادیب، معلم کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ اور ادب اور ادیب کا یہ خاص مفہوم ادب کے خالصتاً جدید مفہوم کے رائج ہونے تک برابر غربی فارسی میں، بلکہ اردو میں بھی جاری رہتا ہے۔ نظیری کے مندرجہ ذیل شعر میں ادیب بمعنی معلم ہے۔

درس ادیب اگر بود زمزمہ مجھے

جمعه بہ مکتب آورد طفل گریز پستے

فارسی میں (جس سے اردو نے بہت استفادہ کیا ہے) ادب کے تین معنی سمجھ گئے ہیں۔ (۱) اندازہ و حد ہر چیز نگہداشتن (۲) اطوار پسندیدہ (۳) علوم عربیہ کہ ہذاں از قلیل در کلام عرب محفوظ باشد، مثلاً صرف و نحو و بیان و معانی، یہاں بھی ادب کے مفہوم میں ذہن اور باطن کی ایک خاص تربیت اور عادات کا

حسنِ تناسب اور سلیقہ شامل ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کے اظہار کے لئے زبان و بیان پر پوری قدرت ہونی چاہئے اس لئے وہ جملہ علوم جن کے بغیر یہ قدرت حاصل نہیں ہو سکتی، ادب کے مفہوم میں شامل ہیں۔ ”اندازہ و حد ہر چیز نگہ داشتن“ سے مراد وہ بصیرت ہے جو غدرہ تحصیل بلکہ اعلیٰ تعلیم کا لازمہ ہے۔ یہ گویا وسیلہ نہیں نتیجہ ہے۔

گزشتہ سطور میں بتایا گیا ہے کہ ادب سے مراد وہ علوم غربیہ بھی ہیں جن کی مدد سے عربی زبان پر پوری قدرت حاصل ہوتی ہے۔ یہ قدیم ترین معنی ہیں اور یہ معنی حقیقت میں بڑی اہمیت رکھتے ہیں اور ہمارے ہزار سالہ ادب اور سٹائل کے سب قدیم نظریات کا سنگ بنیاد ہی ہے۔ یہ امر واضح ہے کہ ادب کا یہ تصور ابتدائی زمانے میں عجم کا پیدا کردہ ہے۔ —————! عرب و عجم کے اختلاط کے بعد عجم کا شاید سب سے بڑا اجتماعی اور سیاسی مسئلہ ہی تھا کہ وہ عربوں کے دوش بدوش کھڑے ہونے کے لئے عربی زبان میں کامل مہارت پیدا کریں تاکہ مافی الضمیر کے اظہار اور مطالب کے بیان میں عربوں سے کسی طرح پیچھے نہ رہیں۔ مذہبی وجوہ سے بھی عجم کے لئے وقت کی شاید سب سے بڑی ضرورت یہی تھی۔ —————! اسی ضرورت سے عربی زبان کی مکمل تعلیم اور تدریس ایک ہمہ گیر علمی تحریک کی حیثیت سے ہمارے سامنے آئی ہے۔ چنانچہ بنو امیہ کے آخری زمانے ہی میں ہم دیکھتے ہیں کہ ادب کلچر اور شائستگی کے ساتھ ساتھ عربی زبان جاننے اور عربی زبان سمجھنے اور سکھانے کے معنوں میں استعمال ہونے لگا ہے۔ خیالات کے تحریری اظہار اور احساسات کے بیان کا

مفہوم ادب میں بہت دیر بعد آتا ہے، اور وہ بھی ادب کے نام سے نہیں بلکہ کچھ اور اصطلاحوں کی صورت میں جن کا تذکرہ آئندہ سطور میں آئے گا۔

بد قسمتی سے ادب کا یہ ابتدائی مفہوم (زبان سیکھنا اور سنکھانا) ہمارے نظریۂ ادب پر بہت بُری طرح اثر انداز رہا ہے؛ چنانچہ کچھ دن پہلے تک ہمارے ادب میں محض زبان و محاورہ اور لفظی نشست بندی کو (جو ادبی غل اور ادبی تربیت کا صرف ایک حصہ ہے) غیر معمولی اور غیر ضروری اہمیت دی جاتی رہی ہے۔ اس کی وجہ سے ہم بہت حد تک ادب کی صحیح اہمیت اور اہمیت سمجھنے سے قاصر رہے ہیں۔ جیسا کہ پہلے بیان ہوا ہے۔ ایک مدت تک کو علم الادب سے مراد ہی علم العربیہ تھی۔ غالباً چھٹی ساتویں صدی ہجری کے بعد فارسی زبان کے ادیبوں اور انشا پردازوں نے علم الادب کو علم العربیہ کی قید سے نجات دلائی اور فارسی کی تحصیل و تدریس کو بھی ادب کا رتبہ نصیب ہوا اور صرف عربی میں نہیں بلکہ ہر زبان میں کامل مہارت اور قدرت ادب کا معنی اور مقصد قرار پایا، تاہم ادب میں سلیقہ، شائستگی اور حسن اخلاق کا مفہوم تب بھی زندہ رہا (اور آج تک زندہ ہے)

غرب مصنفوں کے نزدیک علم و ادب کی ۱۳ قسمیں ہیں۔

- (۱) علم لغت، (۲) علم خط، (۳) علم قرص الشعر (یا دداشت اشعار)
- (۴) علم العروض، (۵) علم قافیہ (۶) علم النحو، (۷) علم الصرف
- (۸) علم الاشتقاق، (۹) علم المعانی، (۱۰) علم البیان،

(۱۱) غلم بدیع ، (۱۲) غلم محاضرات ، (۱۳) انشائے نثر !
 علامہ سخاوی نے جو متاخرین میں سے ہیں ، ادب کو دس اقسام
 پر تقسیم کیا ہے ۔ کہنے کو تو علم و ادب اکھی دس یا تیرہ اقسام تک محدود
 سمجھا گیا ہے مگر مختلف حالات اور مختلف زبانوں میں ادب علوم طبعیہ
 کے علاوہ ہر قسم کی تحریروں پر حاوی تھا ۔ علامہ ابن خلدون نے
 اسی کے پیش نظر یہ لکھا تھا کہ ” یہ علم اس قدر وسیع ہے کہ اس کے
 موضوع کا تعین مشکل ہے ، مگر علامہ کے قول کو صحیح مانتے ہوئے
 بھی یہ کہنا پڑتا ہے کہ علی العموم ادب زبان کی تحصیل و تدریس ہی سے
 متعلق سمجھا جاتا رہا ہے ۔ اس لئے بنیادی طور پر ادب صرف ان علوم
 یا فنون کا نام تھا جن کی مدد سے زبان سیکھی جاتی تھی ۔ اور
 ضمنی طور پر (یا نتیجے کے طور پر) ان سے شائستگی پیدا ہوتی تھی اور
 غلم مجلس اور آداب معاشرت کی واقفیت حاصل ہوتی تھی ۔ اس
 اعتبار سے ادب اظہار و بیان کا وسیع بتا رہا ۔ ، خود ” اظہار و بیان “
 نہیں سمجھا گیا ۔ عبد القادر بغدادی نے ” خزائنہ الادب “ کے نام
 سے ایک کتاب لکھی ہے ، اس میں محض صرف و نحو اور اشتقاق کو
 مرکزی اہمیت حاصل ہے ۔ مگر یہ پھر بھی ادب اور ادب کا ” خزائنہ “
 ہے ۔ علامہ سبزوئی نے ” النکاح فی الادب “ کے نام سے ایک عظیم الشان
 تصنیف یا دیگر چھوڑی ہے ، اس کے مضامین و مطالب مخلوط ہیں
 مگر ان میں صرف و نحو کے رموز و نکات کا جز و غالب ہے ۔ اس
 کے باوجود قدیم تصور کے مطابق یہ ادب کی کتاب ہے ۔ ابن ولاد
 مہری ، الاصحی ، ابن الاغرابی ، ابن سلام ، السجستانی ، حافظ وغیرہ

نے زیادہ تر زبان اور لغت کی خدمت کی ہے مگر ان کو بھی ادیبوں میں شمار کر لیا جاتا ہے۔ اس کا سبب صرف یہ ہے کہ ان کتابوں کا مرکزی مضمون اور مصنفوں کی اہم خدمت یہ تھی کہ انھوں نے صحیح زبان سکھانے کی کوشش کی نہ یہ کہ انھوں نے ادب پیدا کیا۔ غرض ادب ایک تربیت ہے اور علم الادب ان علوم کی تحصیل ہے جن سے یہ تحصیل ممکن ہے۔

اب تک جو کچھ بیان ہوا ہے اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ادب کو علم، یا علوم، کا مجموعہ سمجھا جاتا تھا جس کی تحصیل یا تدریس شائستگی اور زبان دانی کے لئے ضروری تھی۔ مگر یہ سوال ابھی باقی ہے کہ ادب میں "تخلیق"، کا مفہوم کب پیدا ہوا؟۔۔۔۔۔ اور یہ سوال بھی کہ جن تخلیقات کو ہم اب ادب کہتے ہیں ان پر کبھی لفظ ادب کا اطلاق ہوا بھی ہے یا نہیں؟۔۔۔۔۔ یہ صحیح ہے کہ علم الادب کی فہرست میں ہم شاعری اور انشا کو موجود پاتے ہیں مگر میرا شبہ یہ ہے کہ شاعری کرنا اور انشا لکھنا شاید ادب نہ تھا۔ دوسروں کے اشعار یاد کرنا اور دوسروں کی لکھی ہوئی تحریروں کو تحصیل کا ذریعہ بنانا "ادب" تھا۔ ابن الدیم کی کتاب "الفہرست" میں ادب کے فنون میں افسانہ اور علم نیرنجات وغیرہ کو بھی شامل کیا گیا ہے مگر یہاں پھر وہی اشکال سامنے آتا ہے کہ شاید یہاں بھی افسانے کی تخلیق مصنف کے پیش نظر نہیں۔ فنون ادیبہ سے اس کی مراد صرف وہ فنون ہیں جو ادب، سکھانے میں مدد ہیں۔

اب رہا یہ سوال کہ ادب میں "ادب پیدا کرنے"، کا مفہوم

کب داخل ہوا؟ سر دست میرے پاس اس کا کچھ جواب نہیں مگر قیاس یہ کہتا ہے کہ عباسیوں ہی کے زمانے میں انتقالِ معنی کا عمل واقع ہو گیا ہو گا کیونکہ اعلیٰ تحریروں کے مطالعہ و تدریس کو جب ادب، سمجھا جاتا تھا تو قرن قیاس یہ ہے کہ اعلیٰ تحریروں کی تخلیق پر بھی ادب کا اطلاق ہونے لگ گیا ہو گا۔ مگر انتقالِ دلالت کی صحیح تاریخ معین نہیں کی جاسکتی۔

اس سلسلے میں یہ بھی واضح ہو جانا چاہیے کہ قدیم ادبیات میں ادب کو عموماً علم سے تعبیر کیا گیا ہے، اگرچہ اس سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ بعض کتابوں میں ادب کو فن اور اس کی مختلف شاخوں کو (جن کا تذکرہ آچکا ہے) فنون الادبیہ بھی کہا گیا ہے، مگر یہ دونوں اصطلاحیں فن کی جدید تعریف سے کچھ زیادہ مطابقت نہیں رکھتیں۔ ہماری قدیم تقسیم کی رو سے علوم اصل اور فنون شاخیں ہیں اس لئے علم کا اطلاق اہم اور افضل ضابطہ معلومات پر ہوتا تھا اور فن ثانوی درجے کی تحصیلات و اکتسیات سے متعلق تھا۔ علوم شرعیہ کے بعد علوم ادبیہ، پھر علوم طبیعہ، اس کے بعد فنون اور پھر صنائع کا نمبر آتا ہے۔ ان تہرکیات سے مقصود یہ ہے کہ قدیم زمانے میں ادب کی بڑی اہمیت تھی مگر کتنا یہ علم فن کی حیثیت اس کو گما ہے گما ہے حاصل ہوئی۔ وجہ اس کی ظاہر ہے؛ جب یہ تسلیم ہو چکا ہے کہ قدیم نظام تحصیلات میں زبان دانی کا علم تمام مجلسی علوم و آداب کا منبع اور مخزن تھا اور اس کو حد درجہ ضروری خیال کیا جاتا تھا۔ اس کے علاوہ یہ کلچر اور تہذیب

کا وسیلہ بھی تھا، تو پھر اس امر کے باور کرنے میں کوئی دقت نہ ہونی چاہیے کہ اس کو بلند تر لفظ (علم) سے ہی یاد کیا جاسکتا تھا۔ کیوں کہ فن کے مفہوم میں کمتری اور بنیادی طور پر ذم کا شائبہ بھی پایا جاتا ہے؛ چنانچہ مکرو فن اور اس قسم کے دوسرے مرکبات سے ثابت ہوتا ہے۔ اس وجہ سے اس کو قدر تا فن نہ سمجھا جاسکتا تھا۔

جہاں تک ادب کا تعلق ہے۔ شاید مندرجہ بالا بیانات غلط ثابت نہ ہوں گے مگر فن کے متعلق ہم دیکھتے ہیں کہ اس کے اطلاقات میں بڑا اختلاف اور تنوع ہے۔ ایک طرف تو فن میں (علم کے مقابلے میں) ادنیٰ ہونے کا پہلو پایا جاتا ہے مگر دوسری طرف شاعری جیسے جوہر لطیف، کو عموماً فن قرار دیا گیا ہے بعض تصانیف میں علم الشعر یا علوم شعر یہ کی اصطلاح سے ہم دو چار ہوتے ہیں مگر اس سے مراد وہ معاون علوم ہیں جو شعر کے سمجھنے میں مدد دیتے ہیں، خود شعر کو علم قرار نہیں دیا گیا۔ اب رہی ادب کی دوسری شاخ۔۔۔۔۔ شاعری۔۔۔۔۔ سو اس کے متعلق بھی قدامت کے تصورات اس حد تک متنوع اور مختلف ہیں کہ ان پر اس مختصر تبصرے میں قطعی بحث کی گنجائش نہیں۔ ہمارے قدیم نقادوں نے مثلاً الکیم (فارسی) کے مصنف شمس قیس، چہار مقالہ (فارسی) کے مصنف نظامی عروضی اور کتاب العمدہ (عربی) کے مصنف (ابن شوق) نے شاعری کے متعلق اپنا اپنا تصور پیش کیا ہے۔ مگر بنیادی طور پر سب شاعری کو فن اور صناعت قرار دیتے ہیں۔ یہ دیکھ کر تعجب

ہوتا ہے کہ ان سب نے شاعری کو اصولاً آرٹ = صناعت (فن) قرار دینے کے باوجود اس کو از حد "میکانکی" ، غل اور ایک نفع مند "پیشہ" بنانے کی کوشش کی ہے۔ نظامی غروصی نے شاعری اور خیال کے باہمی رابطے اور غل در غل کا ادراک ضرور کیا ہے مگر اس میں شاعر کے جذبے کا اغراض مطلق نہیں کیا، البتہ یہ مانا ہے کہ شاعری کے ذریعہ قاری اور مخاطب کے جذبے کو "اکھارا" جاسکتا ہے۔ شاعر کا جذبہ اس میں شامل ہوتا بھی ہے یا نہیں اس کا کچھ ذکر نہیں۔ نظامی نے یہ کہا ہے کہ شاعر کو "عظیم الفکرۃ" اور "جید السرویہ" ہونا چاہئے۔ مگر اس بحث کو آگے نہیں چلایا۔ البتہ سب نقادوں اور عام لکھنے والوں کے خیال میں شاعری الہام ہے اور ایک لحاظ سے پیغمبری۔ مگر یہ تو وہی نظریہ ہے کہ شاعر کا اپنا نفس کچھ نہیں، وہ تو محض ایک قالب ہے جس میں ایک چیز باہر سے داخل ہوتی ہے جو کام کرتی رہتی ہے قاری پر اثر و تاثر کا سلسلہ کس طرح اپنا معجزہ دکھاتا ہے اس کا بھی کچھ تذکرہ نہیں اور جہاں ہے، اطمینان بخش نہیں۔ نظامی کے خیال میں قاری کے غصبی اور شہوانی احساسات کی تحریک بھی کی جاسکتی ہے مگر یہ سبجانی غل سچی شاعری کا وظیفہ نہیں۔ سچی شاعری جذبے میں سکون کی حالت پیدا کر کے پر لطف اور اطمینان بخش تاثیر پیدا کرتی ہے۔

غربی شاعری اور شاید اس سے بھی زیادہ فارسی شاعری نے جذبات شریفہ کی جو ترجمانی کی ہے اور بعض صورتوں میں تطہیر کا جو کام کیا ہے اس کے علاوہ از دیاد حکمت و بصیرت کے لئے جس

جس طرح محدود معاون ہوئی، ہے اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا مگر افسوس ہے کہ ملے نظام تنقید کی کمزوری کی وجہ سے شاعری کی جذباتی، نفسیاتی اور صحیح جمالیاتی بنیادوں کا سراغ نہیں لگایا گیا۔ ادب کی ایک اور بڑی صنف افسانہ ہے۔ قدیم ادبیات میں اس کا شمار ادب میں ہوتا ہے مگر غموما انشاء کی وساطت سے اس میں پہلے کہہ آیا ہوں کہ بعض مصنفوں نے اس کے تخیلی عنصر کی وجہ سے اس کو فنون ادیبہ میں شمار کیا ہے۔ مگر ان کی ادبی اہمیت کا زیادہ اعتراغ تب ہی ہو جب ان میں اسلوب کی خوبیاں بھی موجود پائیں۔ افسانہ نویسی اور داستان نویسی منشیوں (ادیبوں) کا خاص فن سمجھا جاتا تھا۔ اور بعض قصوں کی کتابیں اسلوب کے عمدہ نمونے ہیں۔

یہ ہے اجمالاً ادب کا قدیم تصور اس ادب کا جس کے لئے لفظ ادب استعمال ہوا اور اس ادب کا بھی جس کے لئے دوسری اصطلاحوں سے کام لیا گیا۔ ان تمام مباحث کا حاصل یہ ہے کہ ادب کے قدیم نظریے میں اصولی طور پر عربی زبان (اور بعد میں ہر زبان) کی تحصیل و تعلیم کا تصور پایا جاتا ہے۔ نصب العین یہ تھا کہ زبان پر اتنی قدرت حاصل ہو جائے کہ ہر قسم کے مضامین کو کامیاب طریق سے ظاہر کیا جاسکے۔ ادب کی غایت یہ بھی تھی کہ اس سے ایک ذہنی تربیت ہو جس کے زیر اثر افراد میں مجلسی اور اجتماعی امور میں شائستگی اور سلیقہ پیدا ہو جائے۔ مجموعی لحاظ سے اگر دیکھا جائے تو قدیم تصور کے مطابق ادب میں اسلوب کے حسن کو بنیادی اہمیت حاصل رہی ہے۔ جہاں مطبوع، تحریروں کو سراہا گیا ہے، وہاں ”مصنوع“

اسلوب بیان کے لئے بھی تحسین و ستائش کے بڑے بڑے مظاہرے ہوئے ہیں۔ صنعت گری کے اس غصر کی موجودگی کے بعد موضوع اور مضمون کی قید تقریباً نظر انداز کر دی جاتی تھی، اس کے علاوہ خیال کو تو بہر حال ادبی عمل کا ایک بنیادی رکن اور کارندہ سمجھا لیا ہے مگر شاعر اور نثر نگار کے جذبے تک ناقدوں کی نگاہ کم پہنچی ہے ادب کے افادہ پہلو کے سلسلے میں ہم دیکھتے ہیں کہ بے غرض، مسرت بھی اس کے فوائد میں شامل کی گئی ہے اور "انتفاع"، بھی اس کا مقصد رہا ہے مگر یہ عجیب بات ہے کہ یہ انتفاع زندگی کی ذہنی رہنمائی تک ہی محدود نہیں بلکہ درباری اثرات کے ماتحت اس سے پیشہ ورانہ انتفاع کا کام بھی لیا گیا ہے؛ چنانچہ اس کاروباری تصور کے نتیجے میں بعض اوقات ناکام و نامراد شاعروں نے شاعری کے "لبن ثریا" کے خلاف بڑے زہریلے خیالات کا اظہار بھی کیا ہے! — فقط

ادب کے قدیم تصور کے متعلق یہ مختصر سا تبصرہ ہے۔ اس میں قدرتی طور پر سب مباحث موجود نہ ہوں گے۔ مگر مجھے یقین ہے کہ اس سے یہ فائدہ ضرور ہو گا کہ قدیم ادب کے متعلق گہری چھان بین کی تحریک کو تقویت ہوگی اور ہم ادبی روایات کے تسلسل اور ارتقا کا جائزہ لے سکیں گے جو دیانت دارانہ مطالعہ ادب کا پہلا قدم ہے۔ شعر میں شعور کا تصور اصطلاحاً موجود ہے۔ مگر یہ شعور، ادراک اور احساس دونوں کا مجموعہ ہے اور علم میں علی تجربات کی بنیاد پر واضح اصول بندی کا مفہوم اساس کار کی حیثیت رکھتا ہے۔ علم کے نتائج منطق کی روش سے قابل تسلیم ہوتے

چاہئیں۔ شعری شعیر کے لئے ضروری نہیں کہ اس کے سب ادراکات منطق کی رو سے صحیح ثابت ہوں۔ بہر حال شعر علم نہیں فن ہی ہے اور یہ بات قابل غور ہے کہ قدیم تصورات میں شعر کو فن ہی کہا گیا ہے۔ کیا اس سے ہم یہ سمجھ لیں کہ شعر کو لازماً ایک کم تر چیز خیال کیا جاتا تھا اور اس کا رتبہ وہ نہ تھا جو آج کل ہم نے متعین کر رکھا ہے؟

میرا خیال یہ ہے کہ ہر چند کہ شعر کے خلاف بعض شاعروں اور مصنفوں نے خود بھی کچھ لکھا ہے مگر واقعہ یہ ہے کہ اسلامی زمانے میں شاعری کو ہمیشہ ایک شریف فن، خیال کیا گیا ہے اور بعض اوقات اس کو الہام اور لطیفہ عربانی بھی کہا گیا ہے۔ اس کے باوجود اس کو فن کہنے سے لازماً یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ فن میں 'ذم'، کے پہلو کے باوجود (جو ضروری نہیں کہ ہر موقع پر موجود ہو) صنعت اور 'تصنیع'، اور صناعت کا تصور پایا جاتا ہے اور ظاہر ہے کہ شاعری میں صنعت اور تصنیع کا سلسلہ بہر حال موجود ہوتا ہے۔ شاعری (اور ہر آرٹ) اگر form ہے تو اس form کا صناعتی پہلو بھی ضرور موجود ہو گا جس کے بغیر حسن مشکل اور نتیجہ صورت میں ہمارے سامنے آ ہی نہیں سکتا۔ یہ تو ظاہر ہے کہ فنون لطیفہ اور صنائع مستظرفہ اپنی تحریک اور غایت میں مختلف ہیں اور مختلف ہو جاتے ہیں مگر form دونوں میں موجود ہے اور صناعت کا پہلو دونوں میں قدر مشترک ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ فن ہر اس تخلیقی عمل کے مظہر اور مظاہرے کو کہیں گے جس میں صناعت اور تصنیع، کا عنصر موجود ہو۔

سخن کو نظامی گنجوی سے لے کر غالب تک اکثر اہل فن الہامی چیز مانتے رہے ہیں۔ یوں نظامی گنجوی بعض اوقات شعر و شاعری سے بیزار بھی دکھائی دیتے ہیں جس کا سبب یہ ہے کہ انھیں شاعرانہ مبالغوں میں کذب نظر آتا ہے اور تخیل کی بے اعتدالی سے وہ حد درجہ غیر مطمئن ہیں۔۔۔۔۔ اور اصولی طور سے ایک مثنوی نگار کا رد عمل اس کے سوا اور ہو گا کبھی کیا۔۔۔۔۔؟

بہر صورت یہ مختصر سی بحث ہے ادب کے قدیم تصور کی جس کا علم، ادب کے جدید تصور کے علم سے پہلے قارئین سے خالی نہیں۔

(ب) ادب کیا ہے

سابقہ سطور میں ادب کی وہ تعریف و تشریح کی گئی ہے جس کا خاص تعلق عربی زبان و ادب یا اس سے متاثر ادبوں سے ہے۔ مگر ادب کے جدید تصور میں بہت کچھ تبدیلی ہو گئی ہے، اس لئے اس کی ماہیت کا ادراک بھی ضروری ہے انسان کی ذہنی کاوشوں کی عین بڑی انواع ہیں:

۱۔ سائنس ۲۔ فلسفہ ۳۔ آرٹ یا فن

سائنس کا مقصد ادراک حقیقت ہے مگر وہ طبیعیات، مادیات کی ترکیب و تحلیل پر غور کر کے مشاہدے، تجزیے اور

تحریر کے ذریعے حقائق تک پہنچتی ہے۔ فلسفہ مابعد الطبیعیات
(ذہنیات و معقولات) پر غور کرتا ہے اور مختلف تصورات اور قضایا
کو یا ہم ترتیب دے کر کسی نتیجے پر پہنچنے کی کوشش کرتا ہے۔ آرٹ
کا میدان ان سے وسیع تر ہے: یہ مادیات اور معقولات دونوں
سے فائدہ اٹھاتا ہے۔ وہ زندگی کے ان سب خارجی اور داخلی
حقائق پر حاوی ہے جو انسان کے تخیل میں آ سکتے ہیں۔ آرٹ کا
کام ادراک حقیقت ہی نہیں بلکہ اس کا کام حقیقتوں کے توسط
سے ایک نئی دنیا کی تخلیق بھی ہے اور اس معاملے میں تخیل اس
کا کارندہ اور رہنما ہے۔ ادب بھی آرٹ یا فن کی ایک شاخ ہے۔
مگر ادب کی یہ تعریف کہ یہ ایک آرٹ ہے، بہت سادہ تعریف
ہے۔ اصول ادب کی کتابوں میں اس کی کئی تعریفیں ملتی ہیں۔ جن
میں سے جامع اور مانع کوئی بھی نہیں۔ ہر تعریف ادب کے کسی نہ
کسی نظریے کے نقطہ نظر سے کی گئی ہے، یا یوں کہیے کہ ادب
کے مختلف نظریے ان تعریفوں پر مبنی ہیں۔

میتھو آرنلڈ کہتا ہے؛ وہ تمام علم جو کتابوں کے ذریعے
ہم تک پہنچتا ہے، ادب ہے۔“

نیوٹن کہتا ہے؛ ”انسانی افکار، خیالات اور احساسات
کا اظہار زبان اور الفاظ کے ذریعے، یہ ادب ہے۔“

برک کا خیال ہے کہ ادب تمام سرمایہ خیالات و احساسات
ہے جو تحریر میں آ چکا ہے اور اس طرح مرتب ہوا ہے کہ اس کے
پڑھنے سے قاری کو مسرت حاصل ہوتی ہے۔

والٹر پیٹر کا قول ہے کہ ادب نفس کا ملہ انسانی کی ترجمانی
یا انعکاس اس انداز سے کرے کہ اس کے کمالات معنوی یا فضا ئل
باطنی کا پورا پورا نقش کسی تحریر یا موضوع اظہار میں جلوہ گر یا منقش
ہو جائے۔

یہ تعریفیں کم و بیش ادب کے اثر یا منفعت کے کسی نقطہ نظر
کی ترجمانی کر رہی ہیں اور یہ ظاہر کر رہی ہیں کہ ادب کا اثر یا توازن
خاطر ہے، یا باطنی انقلاب ہے یا اصلاح فکر و خیال ہے، یا تفریح
نفس ہے، یا تزکیہ نفوس ہے۔

ان ناکافی تعریفوں کے پیش نظر شاید مناسب یہ ہو گا کہ ادب
کی ایک ہی قوی اور جامع تعریف وضع کر لی جائے جو طویل بھی
ہو جائے۔ تو کوئی مضائقہ نہیں مگر اس سے طالب العلم کو صحیح ماہیت
معلوم ہو جائے اس غرض سے ادب کی تشریح مندرجہ ذیل الفاظ
میں کی جاسکتی ہے

”ادب وہ فن لطیف ہے جس کے ذریعے ادیب جذبات
و افکار کو اپنے جذبہ و احساس کے مطابق نہ صرف ظاہر کرتا ہے بلکہ
زندگی کے داخلی اور خارجی حقائق کی روشنی میں ان کی ترجمانی و
تنقید الفاظ کے واسطے سے کرتا ہے اور اپنے تخیل اور قوت محرکہ
سے کام لے کر اظہار و بیان کے ایسے موثر پیرائے اختیار کرتا ہے جن
کے ذریعے سامع و قاری کا جذبہ و تخیل بھی تقریباً اسی طرح متاثر
ہوتا ہے جس طرح خود ادیب کا اپنا تخیل اور جذبہ یہ

اس طویل طویل تعریف کا ملخص یہ ہے کہ ادب ایک فن لطیف

ہے جس کا موضوع زندگی ہے اس کا مقصد اظہار، ترجحانی اور تنقید ہے، اس کا سرچشمہ تحریک احساس ہے۔ اس کے معاون اظہار تخیل اور قوت مختصر ہے اور اس کے خارجی روپ وہ حسین ہیئت اور وہ خوبصورت پیرایہ ہائے اظہار ہیں جو لفظوں کی مدد سے تحریر کی صورت اختیار کرتے ہیں۔

اس فن لطیف میں الفاظ مرکزی اہمیت رکھتے ہیں اور یہی چیز اس کو باقی فنون لطیفہ سے جدا کرتی ہے درجہ شدت تاثر اور تخیل کی مصوری اور تخلیق اختراع کا عمل دوسرے فنون میں بھی ہے۔

ادب میں تحریر کی قید ایک اخلاقی موضوع ہے مگر بالعموم ادب تحریری سہائے کا نام ہے ————— لیکن یہ یاد رہے کہ ہر لکھی ہوئی شے ادب نہیں۔ ادب تو صرف وہی تحریر ہوگی جس میں زندگی کے (داخلی اور خارجی حقائق) کی سچی ترجحانی حسین انداز میں لکھی ہوگی، اور حسن سے مراد وہ ہیئت ہے جو محبوبی اعتبار سے متعلقہ احساسات و تجربات کے لئے موزوں ہوگی اور حسن کی تعبیر میں خوبصورت اجزاء، موزوں الفاظ اور موزوں تراکیب سے کام لیا گیا ہوگا۔ تاکہ اس کو سننے اور پڑھنے والا ایک عام صحت مند انسان اس سے انبساط، مسرت، غم و درد وغیرہ کی کیفیت محسوس کرے۔

دیکھنا تقریر کی لذت کہ جو اس نے کہا
میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

(ج) ادب کی انواع

ادب کی انواع کے متعلق بھی ماہرین فن میں بڑا اختلاف پایا جاتا ہے۔ ادب کی ایک غیر علمی تقسیم بھی ہے جس کی رو سے ادب کی دو بڑی قسمیں ہیں: (الف) نظم (ب) نثر۔ مگر یہ تقسیم غیر علمی ہے کیوں کہ بہت سی تحریریں منظوم ہونے کے باوجود ادب میں شامل نہیں کی جاسکتیں۔ اسی طرح ہر نثری تحریر کا بھی ادب ہونا لازمی نہیں۔ قدیم ہندوستان میں حساب اور جہومیٹری کے قاعدے بھی نظم میں لکھ دیے جاتے تھے تاکہ آسانی سے یاد ہو سکیں۔ عربی و فارسی میں بعض کتابیں مثلاً صرف و نحو کے مسائل منظوم مل جاتے ہیں تاکہ موزونیت کی وجہ سے بچے بہ سہولت حفظ کر سکیں۔ مگر یہ رسالے ادب میں شامل نہیں کئے جاسکتے۔ یہی حال نثر کا ہے؛ البتہ یہ صحیح ہے کہ ہر ادبی کارنامہ یا نظم میں ہو گا یا نثر میں۔ لہذا نظم اور نثر ادب کے وسائل اظہار ہیں نہ کہ انواع۔

والٹر پیٹرن نے مسائل، پریمون لکھتے ہوئے ادب کی دو قسمیں قرار دی ہیں: اول عمدہ ادب، دوم عظیم ادب (Good and Great) اس فاضل کے نزدیک عمدہ ادب وہ ہے جس میں حسن ہی اس کا سب سے بڑا وصف ہو اور عظیم وہ ہے جس میں کومورخ کی عظمت بھی پائی جاتی ہو۔

کالریج کے نزدیک ادب دو طرح کا ہوتا ہے : ایک وہ جس میں شاخزانہ (Poetic) عناصر کا غلبہ ہو۔ دوسرا وہ جس میں علمی و عقلی (Scientific) عناصر کا غلبہ ہو۔ کالریج کی اس تقسیم میں بہت سی پیچیدگیاں ہیں کیونکہ علمی و عقلی عناصر کا جن تحریروں میں غلبہ ہو۔ ان میں "شاخزانہ"، عناصر کی بھی کمی ہوگی۔ ان کی ادبی حیثیت کا کمزور ہو جانا یقینی ہے۔ اس کے علاوہ "شاخزانہ"، بھی تشریح طلب ہے۔

ڈی کوئسی نے ادب کی دو قسمیں بتائی ہیں : اول وہ ادب جو قوت بخش، حیات بخش power بخشتا ہے اور دوسری وہ جو معلومات (knowledge) دیتا ہے۔ ادب کی اقسام کی بحث کیوزنگ اور Crowshaw نے بھی کی ہے۔ — اور متعدد اقسام گنائی ہیں۔ مگر اس موقع پر ان کی تفصیل شاید بے ضرورت ہی ہوگی۔ ادب کی سہل ترین تقسیم شاید یہی ہے کہ ادب کو دو قسموں پر مشتمل سمجھیں : اول سادہ، دوم تخلیقی۔ مگر یہ یاد رہے

Crowshaw نے اپنی کتاب "Interpretation of Literature" میں جو قسمیں لکھی ہیں ان کی فہرست یہ ہے۔

Creative

Critical

Business

Artistic

Narrative

Subjective

Objective

Dramatic

Descriptive

کہ سادہ ادب کہتے وقت ہماری مراد ادبیات ہے نہ کہ ادب، سادہ ادب تاریخ، سائنس یا فلسفے جیسی انواع پر مشتمل ہو گا جس میں تخلیق کا عنصر موجود نہیں ہوتا۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو یہ ادب کی کوئی قسم ہو ہی نہیں سکتی کیوں کہ جو ادب تخلیقی نہیں وہ ادب کی باقاعدہ صفت میں شامل ہی نہیں کیا جاسکتا۔ تحریر کی باقی شاخوں کو ہم علوم یا ادبیات یا علمی سرمایہ وغیرہ ناموں سے یاد کریں گے۔ ادب یا تخلیقی ادب کی کمی شاخیں ہیں۔ ان میں جذبے کا فرق نہیں، جذبے کے اظہار کے طریقوں اور صورتوں کا فرق ہے ادب کی اہم صورتیں یا شاخیں کم و بیش یہ ہیں۔

(۱) شاعری۔ (۲) ناول۔ (۳) فسانوی انواع۔ (۴) ڈراما۔ (۵) ذاتی روزنامے۔ (۶) مضمون لطیف (E S a y)۔ (۷) ذاتی خطوط۔ تاثراتی (۸) سفر نامے۔ تاثراتی مثلاً عبدالقادر کا سفرنامہ مقام خلافت (۹) خودنوشت سوانح عمریاں۔ (۱۰) دیگرہ تحریریں جو تخلیقی یا تاثراتی عنصر کے غلبے کے باعث ادب کے درجے تک پہنچ چکی ہوں۔ مثلاً تاریخ میں 'الفاروق'، اور دربار اکبری، تنقید میں مقدمہ شعر و شاعری، 'آب حیات'، اور 'شعرا العجم' یا علمی تحریروں میں ظفر علی خاں کی ترجمہ شدہ کتاب 'معرکہ مذہب و سائنس'۔

ارتقائے ادب کی تاریخ میں یہ سوال بڑی اہمیت رکھتا ہے کہ مختلف ادبی انواع کس طرح وجود میں آئیں؟ اس کی صورتیں ہر ملک اور تہذیب کے سلسلے میں مختلف ہیں۔ غرب

ان کی مفصل جزئیات کسی اور موقع پر پیش ہوں گی۔ یہاں ان کی
سوئی ہوئی اقسام بیان ہوئی ہیں جس سے یہ ظاہر کرنا مقصود ہے
کہ ادبی انواع یا اصناف کے علیحدہ وجود کا تعین کن وجوہ
سے ہوا۔

(د) ادب میں حسن

قبل ازیں یہ بیان ہو چکا ہے کہ ادب ایک تخلیق ہے مگر
یہ یاد رہے کہ ادب کی تخلیق میں حسن کا ہونا لازمی ہے، لہذا یہ
صراحت ناگزیر ہے کہ اس حسن کے معنی کیا ہیں اور ادب میں حسن
کیا کیا صورتیں اختیار کرتا ہے؟

اولیں قابل توجہ امر تو یہ ہے کہ حسن کے لئے کسی صورت
(Form) کا ہونا بہر حال ضروری ہے۔ اگرچہ یہ ضروری نہیں
کہ ہر صورت حسین بھی ہو مگر اس کے برعکس صورت لازمی ہے۔ یعنی
حسن بہر حال کسی صورت میں جلوہ گر ہو گا۔ یہ سوال کہ کن صورتوں
میں حسن موجود نہیں ہوتا۔ اس کا جواب اسی بحث سے واضح
ہو جائے گا کہ حسن کن صورتوں میں جلوہ گر ہوتا ہے۔

اصولاً حسن ایک ناقابل تعریف کیفیت ہے اس کا ادراک
غیب و غریب پر اسرار باطنی راستوں سے حاصل ہوتا ہے، اسی
لئے ایک خیال یہ بھی ہے کہ حسن دراصل دیکھنے والے کی آنکھ
میں ہوتا ہے یا یہ دیکھنے والے کی اپنی ذہنی کیفیت کا اظہار یا

انعکاس ہے۔ اس کے برعکس یہ بھی ایک رائے ہے کہ حسن موضوع میں ہوتا ہے یعنی اس چیز میں ہوتا ہے جسے کوئی دیکھنے والا دیکھ کر حظ حاصل کرتا ہے۔ ایک تیسرا عقیدہ یہ بھی ہے کہ حسن ایک مشترک صفت یا کیفیت ہے جس میں دیکھنے والا اور وہ شے جسے حسین سمجھا جاتا ہے، دونوں باہم مل کر ایک کیفیت پیدا کرتے ہیں۔
 ان سب باتوں کے باوجود حسن کی کچھ صفات مقرر کی جاسکتی ہیں جن کے متعلق اہل فن ————— اور عام انسانی نظر نے تقریباً اتفاق رائے کا اظہار کیا ہے۔

اول: چیزوں کو ایک صورت سے وابستہ سمجھا گیا ہے۔
 اس لئے حسن صورت کو ایک مجموعی کیفیت سمجھنا پڑے گا۔ البتہ صورت کے اجزاء فرداً فرداً بھی حسین ہو سکتے ہیں مگر انفرادی حسن سے مجموعی حسن کا اندازہ لگانا غلط ہو گا۔ کسی صورت کا حسن بنیادی طور پر اس کی وحدت میں مضمر ہے، یعنی اس امر میں کہ صورت کے تمام اجزاء باہم متناسب و متوافق اور مربوط ہو کر شے واحد بن جائیں۔ وحدت کے بعد ان میں متناسب کا ہونا بھی ضروری ہے اور اسی طرح توافق، تب جا کر ایک صورت، حسین صورت کہلائے گی۔

نیچر کی تخلیقات کی طرح ادب اور فن کی تخلیقات میں بھی کسی صورت جسمیہ کا ہونا ضروری ہے اور بنیادی بات یہ ہے کہ حسن کی تلاش اسی صورت جسمیہ میں ہونی چاہیے جس کو فنون کی زبان میں فارم (Form) صورت یا ہیئت یا پیکر کے نام سے یاد کیا جاتا ہے

صورت جسمیہ کے ساتھ ساتھ صورت نوعیہ کا لحاظ بھی ضروری ہے۔ حسن صورت کی تشخیص میں کسی خاص نوع کی خصوصیات بھی خاص اثر رکھتی ہیں اور مختلف اشیاء پر نظر ڈالتے وقت یہ بھی مد نظر ہوتا ہے کہ اس خاص شے میں اس نوع سے متعلق دل کش صفات پائی جاتی ہوں۔ ادب کی مختلف انواع میں حسن کی تشخیص بھی اسی اصول کے ماتحت آئی ہے مثلاً ناول، مختصر افسانہ، ڈراما، اور شاعری کی مختلف اصناف مثلاً غزل، قطعہ، رباعی وغیرہ میں نوعی صورت کا جائزہ لینا پڑے گا۔

اگرچہ حسن صورت میں اس مضمون و موضوع کا بھی حصہ ہوتا ہے جو کسی ادیب کے پیش نظر ہوتا ہے مگر حسن کا وقوع مضمون میں نہیں بلکہ صورت میں ہوتا ہے۔ کسی ادیب پارے کے حسن کا مطلب یہ ہے کہ :

(الف) وہ ادب پارہ مجموعی نوعی صورت کے اعتبار سے حسین ہو۔

(ب) اور اس کے اجزاء اور جملہ عناصر ترکیبی افراد بھی حسین ہوں۔ کسی مضمون کو حسین انداز میں پیش کرنا آرٹ یا فن ہے۔

‘Art is a way of saying a thing’

احساس حسن کا تعلق دراصل ادب پارے کے موضوع سے اتنا نہیں جتنا اس کی صورت اور انداز اظہار سے ہے۔

ادب کے صوری حسن کی اہمیت پر ایک انگریز مصنف نے یوں زور دیا ہے :

Literature is the interpretation of life through the medium of words. Externally it is nothing more than certain arrangement of certain words.

گویا ادب میں صن مواد کی ترتیب اور الفاظ کے مخصوص استعمال پر موقوف ہے۔ کسی نظم، ناول، ڈراما یا مختصر افسانے کی مجموعی سکیم میں صن یا بد نہائی ہوگی یا جزوی طور پر اس کے اجزاء میں — یعنی ایک مجموعی ادب پارے کے اجزاء اپنی جگہ مستقل طور پر بھی صن ہوں گے۔ اجزاء کا صن اس ادب پارے کی مجموعی خوب صورتی پر اثر انداز ہوگا۔

جہاں تک شاعری یا ادبی نثر کا تعلق ہے اس کی ظاہری صورت میں بیان کا صن بھی شامل ہے۔ غزل ہو یا مثنوی یا قطعہ یا سائینٹ یا گیت یا دوہا — اور نثر میں ناول یا افسانہ یا کوئی اور صنف — ان سب میں اندرونی نوعی ترتیب کے علاوہ بیان کا صن بھی مطلوب ہوتا ہے۔ شاعری میں اور ادبی نثر میں صن کا یہ خارجی عنصر اثر پیدا کرنے میں خاص حصہ لیتا ہے۔ بیان کی تفصیل کسی دوسرے موقع پر آئے گی۔ یہاں اشارتاً یہ کہنا کافی ہوگا کہ بیان میں الفاظ، فقرے اور پیرا گراف یا نظم

کے پورے بند شامل ہیں۔ لفظوں کی خوش آوازی، لفظوں میں مناسب حروف کا خاص خیال، فقروں کی اندرونی ترکیب میں آواز اور فقروں یا مصرعوں کے سلسلوں میں ترنم، صوتی مدد جزر، ترتیب الفاظ میں مناسب موسیقیت، ادب پارے کا طول اور اشعار یا نثر پاروں کی تعداد یا ضخامت، یہ سب امور حسن کی صفات میں شامل ہیں۔

بعض اہل فن کے نزدیک ”روح معنی“ کے سوا سب کچھ بیان میں شامل ہے۔ روح معنی یا حقیقت یا تجربے کے اظہار لئے جتنا مواد بھی استعمال میں آتا ہے وہ سب بیان ہی کے متعلقات میں شامل ہے۔ اس اعتبار سے تشبیہات و استعارات کی مدد سے جو پیکر آفرینی یا صورت آفرینی کی جاتی ہے، وہ بھی بیان کا جز ہے۔

ادب پارے میں حسن ان سب باتوں کے اہتمام سے پیدا ہوتا ہے۔

اس موقع پر دو بڑے مصنفوں کا ایک ایک قول پیش کرنا مناسب ہو گا۔
ایک مقولہ یہ ہے!

“Literature actually is nothing more than certain arrangement of certain words.”

اس کا مطلب یہ ہوا کہ ادب کا سارا حسن اس کی عمدہ ترتیب پر

منحصر ہے، خواہ اس کے اجزائیں ہو یا فقروں میں یا لفظوں میں ہر صورت میں عمدہ ترتیب اور عمدہ ترکیب حسن قرنی کا باعث ہوگی۔
 اور عمدہ سے مراد موزوں اور مناسب ہونا۔
 اور موزوں و مناسب سے مراد موقع و محل کے مطابق۔
 یعنی موضوع و مضمون یا مطلب و مقصود کے اظہار کے لئے جس طرح اور جس قدر ضروری تھا۔
 ایک اور مقولہ ہے:

“Literature is the interpretation of life through the medium of words. Externally, it is nothing more than arrangement of words — and words are nothing more than the combinations of sounds and silences.”

اس قیاس سے بھی یہی ثابت ہوتا ہے کہ ادب کا حسن دراصل اس کی خارجی شکل کی موزونیت پر منحصر ہے اور اس خارجی شکل میں لفظوں کا موزوں انتخاب اور ان کی موزوں ترتیب و ترکیب خاص طور سے مد نظر ہے۔ ترتیب کے اس حسن سے کان اور خیال دونوں محفوظ ہوں گے۔ اور یہی ادبی حسن کا ثبوت ہے۔

ادب یاد رکھوں کی تجارت

ہماری موجودہ زندگی میں ادب نے جو اثر و رسوخ حاصل کر لیا ہے وہ اس کو پہلے کبھی حاصل نہیں ہوا۔ یہ صحیح ہے کہ شاعری ہماری زندگی میں از ابتدا بے حد دخیل رہی ہے، یہاں تک کہ فکر و نظر کے علاوہ ہمارے عمل کے شعبے بھی اس کے اثر سے محفوظ نہیں رہے اور ریاضی اور صرف و نحو تک کو شاعری کی چاشنی سے محروم نہیں رکھا گیا۔ پھر بھی پرانے زمانے میں ادب کا دائرہ عمل آج کے مقابلے میں محدود ہی تھا کیوں کہ زندگی پر ادب سے زیادہ مذہب کا اثر تھا اور یہی ایک ادارہ بہت سی تعلیمی، تربیتی اور ذہنی و روحانی ذمہ داریوں کو سنبھال لیتا تھا۔ ادب اس کا معاون تو ہو سکتا تھا مگر اس کا حریف یا قائم مقام نہ تھا۔ مگر اب ادب نے مدرسہ، مسجد اور خانقاہ تینوں کی جگہ خود سنبھال لی ہے اور اپنی حدیں اتنی وسیع کر لی ہیں یا یوں کہئے کہ اپنے پاؤں اتنے پھیلا لئے ہیں کہ بہت سے دوسرے فرائض جو پہلے مسجد و خانقاہ اور مدرسے سے متعلق تھے اب خاص اس کے ہو گئے ہیں یا کم از کم اس سے متعلق سمجھے جانے لگے ہیں۔ اور جو سے ادب احمد ادب کی ذمہ داریاں بھی بہت بڑھ گئی ہیں۔ لہذا آج اگر ادب سے کچھ کام لینا ہے یا اسے محض تفریح کا مشغلہ بن کر

نہیں رہ جاتا ہے تو آج اس کے محاسبے کی ضرورت بھی پہلے سے کہیں زیادہ ہے۔

اُردو ادب

اس نقطہ نظر سے اگر اُردو ادب پر نظر ڈالی جائے تو ذہن بہت سی خلشوں سے دوچار ہوتا ہے ایک تو یہ احساس ہوتا ہے کہ ہمارے ادب کی سرزمین گویا ایک مقتل ہے جس میں ہر طرف انسانی خون کے دریا بہہ رہے ہیں۔ یوں تو ہمارے سارے ادب میں اہل علم و ادب کا غلبہ ہے مگر جدید ادب غم کے کچھ اور ہی عنوان رکھتا ہے پہلے اگر ”قید حیات و بند غم“ کا مضمون تھا تو اب ”قید ادب و بند اہل علم“ کا عنوان بھی موجود ہے؛ گویا اب ”ادب برائے غم“ کا ایک نیا مشرب ظہور میں آ گیا ہے۔ اس کے علاوہ ہمارے افسانوی ادب کے خاتمے حصے پر اپنی جذباتی زندگی سے بیگانگی و اجنبیت کی فضا کچھ اس طرح چھائی ہے کہ اگر یہی ادب انگریزی میں منتقل ہو جائے تو کوئی نہ کہہ سکے کہ یہ پاکستان و ہندوستان کی پیداوار ہے۔ اس میں زندگی اور معاشرہ ملکی کم اور غیر ملکی زیادہ ہے۔ پھر یہ بھی تو معلوم نہیں ہوتا کہ اس تمام دماغ سوزی اور جگر کاوی کا مقصد کیا ہے۔ اس سے محض فن کی آبیاری مقصود ہے یا کوئی بلند آدرش ہے جس کے لئے اثر آفرینی کی ضرورت پڑ رہی ہے یا یہ صرف مشغلہ زندگی یا محض ذریعہ معاش ہے جس کی وجہ سے اہل علم و اندوہ کی تجارت کی جا رہی ہے۔

مجھے احساس ہے کہ اپنے ادب کے خلاف میری یہ زہر افشانی
 بُرے نتائج پیدا کرے گی اور ادیبوں اور ادب نوازوں کا ایک کثیر
 گروہ مجھ سے خفا ہو جائے گا؛ اس لئے بھی کہ میری اس رائے میں شد
 اور سخت گیری ہے اور اس لئے بھی کہ میں کبھی کبھی ۱۹۲۷ء کے
 بعد کے ادب کے متعلق پر امید ہونے کا اظہار بھی کرتا رہتا ہوں
 اور اب اس مضمون میں جو ترک ستائش، کر رہا ہوں تو قلب و نظر
 کی یہ تبدیلی حیرت انگیز ہی نہیں غتاب انگیز بھی ثابت ہو سکتی ہے
 مگر میرا عذر یہ ہے کہ اپنی زبان میں اعلیٰ ادب کے روشن مستقبل اور
 ادب عالیہ کے بلند تر نصب العین — نیز قومی تربیت کے مقصد
 عالی کے نقطہ نظر سے کسی مصالحت آمیز رویے کی بجائے صاف
 گوئی کا رویہ زیادہ مستحسن ہو گا، لہذا تربیت ذہنی کی اس بحث میں
 حوصلہ افزائی اور صلح جوئی کی روش سے انحراف ہی مناسب ہو گا۔
 اس وجہ سے ”طریق یاری“ پر غافل ہونے کے باوجود ”سخن درشت“
 پر اتر آیا ہوں مگر اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ میں موجودہ دور کے ادیب
 کے غلوں پر حملہ کر رہا ہوں یا عام ادیبوں اور شاخروں کی جگہ
 کاویوں اور دماغ سوزیوں کا منکر ہوں۔ میرا عقیدہ ہے کہ دور
 حاضر کا ادیب بے جا رہ خود ہی موجودہ زندگی کی زیادتیوں کا شکار
 ہے اور اس کی پیٹ میں آکر کچھ ایسا بن گیا ہے جیسا ہم آپ اسے
 دیکھتے ہیں مگر آئندہ کی تعمیر کا سوال اس سے الگ ہے اس لئے
 درشت رائے کی اجازت چاہتا ہوں۔

تنقید

میرا اپنا خیال یہ ہے کہ جدید دور کی تنقید نے ادیب کی خاطر خواہ مدد نہیں کی بلکہ کبھی کبھی اس کو گمراہ بھی کیا ہے، کیوں کہ وہ خود بھی ان فکری گمراہیوں میں الجھی ہوئی ہے جن کی سزا ادیبوں کو بھیگتی پڑ رہی ہے۔ ترقی پسندوں کی تنقید ادب کی شاہراہوں کو مچلی اور مصفیٰ کر سکتی تھی مگر ان کی انتہا پسندی نے ایک طرف — اور دوسری طرف ان کے موقف کے بارے میں غلط فہمیوں نے ان کی تنقیدی بصیرت کی قدر نہیں ہونے دی۔

اس لحاظ سے اگر دیکھا جائے تو ادب کے بعض کم زور یا مضرت رسا پہلوؤں کی ذمہ داری ایک خاص حد تک تنقیدی تصورات پر بھی ہے۔ کیوں کہ شعرا، افسانہ نگار اور ناول نگار ایک اعتبار سے غلط تنقیدی وصیتوں یا نصیحتوں پر عمل پیرا ہونے کی کوشش کرتے رہے اور اپنی ذمہ داریوں کے بارے میں الجھ سے گئے۔

ادب میں جذبے کا مقام

اسی قسم کی تنقیدی مغالطہ انجیز یوں میں ایک ہے، ادب میں جذبے کا مقام، — اور یہ پوچھئے تو جتنا یہ ایک معاملہ غلط ہوا اور غلط سمجھا گیا اتنا کوئی بھی اور مسئلہ غلط نہ سمجھا گیا ہو گا۔

کالجوں اور یونیورسٹیوں تک میں یہی درس دیا جاتا ہے کہ ادب
 میں جذبہ ہی سب کچھ ہے۔ پھر جذبے کے رنگارنگ تنوعات میں
 سب سے زیادہ توجہ جذبہ محبت کی طرف مبذول ہوتی ہے اور اس
 جذبہ محبت کے آثار و نتائج میں سب سے اہم چیز وہ غم و الم ہے۔
 جو سارے عالم پر چھایا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ ان بحثوں کے یہ یقین دلایا
 ہے کہ شاعری میں اگر غم نہیں تو وہ شاعری ہی نہیں۔ زندگی میں جو کچھ
 ہے الم ہے اور شاعری مترادف ہے زندگی کے المیہ کے۔ مگر شاعری
 میں جذبے کی یہ حیثیت مشکوک ہی نہیں غلط بھی ہے۔ شاعری بے
 شک جذبے سے ابھرتی ہے مگر شاعری یا عام ادب صرف جذبہ ہی
 نہیں، اس کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے۔ یوں سمجھنا چاہئے کہ صرف
 جذبے سے کوئی شخص نہ شاعر بن سکتا ہے۔ نہ افسانہ نگار، نہ ناول
 نگار۔۔۔۔۔ صرف جذبے سے تو وہ کچھ بھی نہیں بن سکتا۔ کوئی
 شخص شاعر یا ادیب تو تب بنے گا جب وہ عام انسانوں سے مختلف
 اور ممتاز ہو کر اپنے جذبے کی مصوری کر سکے گا، کیونکہ شاعری کا پہلا
 کام مصوری ہے اور شاعر کا فن اصولاً مصور کا فن ہے۔ محض آہ
 یا محض فریاد شاعری نہیں۔۔۔۔۔ اگر ایسا ہوتا
 تو دنیا میں جتنے انسان ہیں یا ہوں گے سب کے سب شاعر قرار
 دے دیئے جاتے۔ اسی طرح یہ بھی غلط ہے کہ شاعری کوئی
 ”بلڈ بنک“ ہے جس کے ذخیرے سے دوسروں لوگوں کے لئے
 تغذیہ خون کا سامان ہم پہنچتا ہے۔ پھر یہ خیال بھی کتنا مضحکہ خیز ہے
 کہ شاعر یا ادیب غم کھانے کے لئے پیدا ہوا ہے اور وہ زندگی بھر

دوسروں کے لئے غم کھانے میں اور خون اگلنے میں مصروف رہتا ہے۔ درحقیقت ادیب کی "الم آشامی"، کا یہ تصور بھی بڑی حد تک عام ادیبوں کی غلط رہنمائی کا باعث ثابت ہوا ہے۔ ہاں یہ ہو سکتا ہے کہ اکثر دوسرے انسانوں کی طرح شاعر یا ادیب جب الم سے دوچار ہوتا ہے یا جب اس کی فطرت کے آئینے میں زندگی کے نقاد چہرہ نما ہوتے ہیں تو اس میں یہ خاص صلاحیت ہوتی ہے کہ وہ اوروں کے مقابلے میں اپنے اس احساس کی (خواہ المیہ ہو یا جمالیاتی) زیادہ اچھی طرح مصوری کر سکے (یا صحیح تر الفاظ میں موثر اور کامیاب تر مصوری کر سکے) کسی عام آدمی کے مقابلے میں ادیب کو اگر تفوق حاصل ہے تو اس خاص باب میں ہے کہ وہ مصور ہے اور عام انسان اس جیسے مصور نہیں ہوتے؛ نہ یہ کہ وہ روز خون اگلتا ہے (یا خون اگلتا اس کے لئے ضروری ہے) جب کہ عام انسان صرف خون نکلنے والے ہیں اگلنے والے نہیں۔ اگر ایسا ہی ہوتا تو میر و غالب اتنی دیر تک زندہ نہ رہتے۔۔۔۔۔ کوئی شخص اگر شیلے اور کیٹس کی مثال پیش کرتا چاہے تو کر سکتا ہے مگر بے شمار دوسرے رومانیت پرست شاعر اچھی خاصی لمبی غمروں کے مالک ہوئے ہیں مگر یہ دلیل یہاں موثر معلوم نہیں ہوتی۔

میرا مقصد صرف یہ ظاہر کرنا ہے کہ شاعری میں جذبے کا (خصوصاً جذبہ غم کا) صحیح مقام پہچاننے کی ضرورت ہے اور اس معاملے میں جو غفلت اختیار کی جاتی ہے شاید یہ ہی کا نتیجہ ہے کہ عام طور سے لوگ ادب اور غم و الم کو مترادف سمجھنے لگے ہیں، حالانکہ

اشکال کی حیثیت اختیار کر لے گا یا پھر وہی بلڈ بینک جس میں انسانی خون کا ایک ذخیرہ محفوظ کر لیا جاتا ہے جس سے دوسرے انسان تغذیے کی اضطراری کی خدمت لیتے رہتے ہیں۔ بہر حال کچھ بھی ہو ادب میں بصیرت افزائی کا سامان بھی ضرور ہونا چاہیے تاکہ ادب حقائق کے ادراک کا ایک دل نشین اور موزوں ذریعہ بن سکے۔

آرٹ اور سائنس

ادب کے سلسلے میں جذبہ فکر اور سائنس اور آرٹ کے تقابل کی بحث بھی اٹھائی جاتی ہے جو اصولی لحاظ سے کچھ غلط بھی نہیں مگر بعض نا تمام تنقیدوں میں جذبہ فکر اور آرٹ اور سائنس کو دو ضدوں کا درجہ دیا جاتا ہے۔ صحیح یہ ہے کہ آرٹ اور سائنس دو مختلف شعبے تو ضرور ہیں مگر باہم متضاد ہرگز نہیں۔ بد قسمتی سے آرٹ اور سائنس کے چند اصولی اختلافات کا بیان بعض علمائے فن نے کچھ اس انداز سے کیا ہے کہ اس سے بات بہت بگڑ گئی ہے اور یہ سلسلہ ناقدوں سے پہلے خود شاعروں اور ادیبوں ہی نے شروع کیا ہے۔ مثلاً ایڈگراہم پو نے اپنی ایک نظم (Science Sonnet to) میں سائنس کو یوں خطاب کیا ہے !

Science ; true Daughter of old time
thou art,

Who altered all things with thy
peering eyes.

Why royst thou thee upon the
poet's heart,

Vulture, whose wings are dull
realities.

اسی طرح ہر کی شاعر و اٹ دشمن نے منطق کے متعلق کہا :

Logic and sermons never convinces
the damp of the night derives
into my soul.

Only what proves itself to every
man and woman is so,

Only what nobody denies is so.

ان اقتباسات میں سائنس اور منطق اور شاعری کے مابین بے
اقتیادی کا اظہار تو ہے مگر باہمی دشمنی کا جذبہ نظر نہیں آتا۔
لیکن ایسے اقتباسات بھی پیش کئے جاسکتے ہیں جن میں شاعری اور
سائنس ————— بلکہ ادب و فلسفہ تک کی باہمی دشمنی کا گمان گذرنا
ہے ۱۰۔ سی سے شاعری کا تصور خراب ہوا ہے اور یہ نظریہ چل پڑا
ہے کہ شاعری (یا ادب) کو حقائق سے کوئی واسطہ نہیں ہوتا، لیکن
ریاضہ غور و فکر سے اس کی تغلیط ہوتی ہے اور اس نتیجے پر پہنچنا
پڑتا ہے کہ شعر و ادب اور سائنس و فلسفہ باہم ضدوں کا درجہ نہیں
رکھتے بلکہ ایک دوسرے کے معاون ہیں اور ان میں کئی مشترک

اقدار ایسی ہیں جو ان کو ایک دوسرے کے بہت قریب لے آتی ہیں۔
 ان میں سے ایک بصیرت و دانش بھی ہے، لہذا سائنس اور فلسفے
 کی طرح اگر ادب اور شاعری بصیرت افزائی کا کام نہیں کرتی تو
 تو اس کا وجود زندگی کے نقطہ نظر سے غیبی ہے کار ہے عجیبی طور
 پر ادب کا مقصد بالآخر دانش افزائی اور بصیرت افزائی ہی تو
 ہے۔۔۔۔۔ اور یہ دانش ہے کیا؟ بجز اس کے کہ اس کی امداد
 سے حقائق واقعی اور ان کے اسباب و نتائج کا حقد ادراک ہو
 جاتے ہیں۔ پس اگر دانش اسی شے کا نام ہے تو شاعری اور ادب کو
 اس مقصد سے دشمنی کیوں ہونے لگی لہذا سائنس اور ادب کی
 باہم مغایرت کیوں؟ یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان دونوں کے طریق کار
 میں اختلاف ہے مگر غایتوں میں کوئی زیادہ فاصلہ نہیں: پھر یہ بھی
 واضح ہے کہ ادب جذبات کی تنظیم و تطہیر کا مدنی ہے اور یہ مقصد
 عمل و فکر کی کار فرمائی کے بغیر ممکن نہیں ہو سکتا۔ ادب عقل کا رہنما
 بھی ہے اور اس کا دست بھی بلکہ کبھی کبھی اس کا تابع فرمان بھی
 کیوں کہ اگر عقلی حقائق کو مؤثر یا دل نشیں بنا نا ہو تو یہ ادب کے بغیر
 ممکن نہیں۔ غرض ادب، سائنس اور فلسفے کی طرح انسانی فائدے
 کی چیز ہے۔ لہذا ہر اس کے فوائد عقلی معلوم نہیں ہوتے لیکن عقلی زندگی
 میں ادب کی دستگیری سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ ادب جذبات
 کی تطہیر کرتا ہے اور جذبات کی اس تطہیر و تنظیم کے بغیر انسانی
 زندگی کی کوئی کل سیدھی نہیں ہو سکتی۔ مگر کیا ادب اس ہم کو
 عقل و فکر اور دانش و بصیرت کا دشمن ہو کر انجام دے سکتا ہے؟

نہیں، ہرگز نہیں۔ بقول غالب :
 ہے ہے خدا کے واسطے وہ اور دشمنی
 اے عقل منفل یہ تجھے کیا خیال ہے

سچا ادب

بہر نوع ————— ادب اور فکر کی ہم عنانی پسندیدہ
 ہی نہیں واجب بھی ہے : اسی طرح ادب کا مقصد معلوم کرنا
 نہیں، غموں میں توازن اور معقولیت پیدا کرنا ہے۔ کچھ لوگ ایسے
 بھی ہیں جو خالص حقیقت نگاری کے نام سے زندگی کے حد درجہ
 ناخوش گوار پہلوؤں کو اکبھارتے رہتے ہیں۔ دراصل وہ ایک تبیح
 غلطی کے مرتکب ہوتے ہیں۔ زندگی کی استثنائی غیر معمولی (ایٹارل)
 حالتوں اور صورتوں کو عام حالت قرار دے کر خطرناک قسم کی
 ذہنی و جذباتی کج روی کی پرورش کرتے رہنا ایک مجرمانہ فعل ہے
 اور افراد معاشرہ میں بے اطمینانی و ناآسودگی اور زندگی سے بے
 اعتقادی و بدگمانی کا ہر کھیلنا معاشرے سے دشمنی ہے۔ اس
 قسم کا ادب ادب نہیں ہدیان اور جنون ہے۔ تبلیغ اذیت ہے، غم
 کی تجارت ہے، دکھ کا بیوپار ہے جس کو کوئی متوازن معاشرہ
 برداشت نہیں کر سکتا۔ سچا ادب جنون خام اور بے عقلی کے
 راستے پر نہیں چلاتا وہ تو مشرقت آمیز عقلمندی کا داغی ہے —
 یالیوں کیسے کہ عقل مندانہ مشرافتوں کو اکبھارتا ہے۔ ادب اگر

مستوازن سیرتوں کی تشکیل میں مدد نہیں دیتا تو وہ اذیت پسندی، برائی اور کج روی کا مبلغ ہے۔ ایک زمانہ تھا جب ہمارے بعض نقاد ذرا ذرا سی بات سے خفا ہو جاتے تھے اور ادب پاروں کے معمولی سے غلی مقصدی اور اخلاقی رنگ کو بھی برداشت نہیں کرتے تھے اور فن کی دھائی دے کر ٹھٹھنے والوں کو مرعوب کر دیا کرتے تھے، مگر یہی نقاد دوسری طرف شرم ناک حد تک بے اخلاقی بلکہ بد اخلاقی کو ایب نارمل اور پیچیدہ سیرتوں کے پردے میں اچھالتے تھے۔ اور پھر اس پر ناز کرتے تھے کہ ہم ادب کے سچے خادم اور نا خدا ہیں۔ مگر یہ تضاد دیر تک چلا نہیں گیا۔ کیوں کہ ان کا خادم ادب ہماری اذیتوں میں اتنا اضافہ کرنے لگا گیا تھا کہ لوگ چیخ اٹھتے تھے اور ایک شور سا مچ گیا تھا کہ اگر ادب یہی ہے تو اس کا صحیح نام سُوءِ ادب، ہو گا نہ کہ ادب !

عجب آں نیست کہ اعجاز مسیحا داری
عجب آن است کہ بیمار تو بیمار تراست
حقیقت یہ ہے کہ اس قسم کی ادبی سرگرمی نے انسان اور انسانیت کو بڑا ہی دکھ پہنچایا، سکھ پہنچانے کی توفیق اس کو میسر نہیں آئی۔

ان رجحانات کے زیادہ نمونے بیت پرستوں کی نظموں، ترقی پسندوں کے افسانوں اور ناولوں اور جمہولیت پسند ڈراما نگاروں کے تمثیلوں میں ملتے ہیں۔ اردو غزل اپنے ایمانی اختصار کے سبب اگرچہ اس کج روی کے بہت سے رجحانات سے محفوظ

رہی، مگر غزل میں بھی میر کے تتبع کی ناکام کوششوں اور مردم بیزاری
 اور کلیت کے میلانات کے علاوہ یاس اور غم و اندوہ کے روح فرسا
 مضامین در آئے۔ ان ناولوں اور کہانیوں میں جس معاشرے کی تصویریں
 ملتی ہیں اس قسم کے معاشرے کا وجود اس ملک میں معدوم و موہوم
 ہے۔ ان نگارشات پر بیگانگی اور اجنبیت کا ماحول محیط ہے مجبوتوں
 کی بجائے نفرتوں کی تحریک نمایاں ہے، مثبت کی بجائے منفی اقدار
 کی پرستش ہے، غور و فکر اور ریاضت و محنت کی عام طور سے کمی ہے۔
 Essay کی خوفناک کمی ہے ڈراما صرف پڑھنے کی شے بن گئی ہے،
 اسٹیج غائب ہے ان میں تو افسانوں اور ناولوں سے بھی کم ڈرامائیت
 پائی جاتی ہے۔ کرداروں میں زندگی کی کش مکش اور داخلی و خارجی تضاد
 کے ڈراما انجیز خالص پائے ہی نہیں جانے سوانح عمریوں کی کمی
 ان سے بھی زیادہ محسوس ہو رہی ہے۔ گویا "افراد" و
 "اشخاص" سے دلچسپی مفقود ہے۔ ورنہ عمدہ بیاگرافیاں کیوں
 وجود میں نہ آتیں۔ یہی تو دل کی موت کی علامت ہے،
 اسی سے تو مجبوتوں اور وفاداریوں کے فقدان کا پتا چلتا ہے۔
 آپ کہیں گے اردو ادب کی یہ بھیانک تصویر؟ مگر آپ متوحش
 نہ ہوں۔ میرا یہ تمام جائزہ فائق ادب کے نقطہ نظر سے ہے، اس
 سے اردو کے ادیبوں اور شاعروں کی بے قدری ہرگز مقصود نہیں۔
 مقصود صرف یہ ہے کہ ادب کی سطح بلند تر ہو اور جو ادب پیدا ہو
 وہ ایسا ہو جو انسانی راحت اور قومی تعمیر کا معاون ثابت ہو جو
 روح کو تازگی اور قلب کو کشادگی سے آشنا کرے۔ مجھے اس کی

الم خیزی اور اذیت نوازی پر بھی اعتراض نہیں مگر تلوار کے بے مقصد
زخم اور زخموں کی بے ضرورت نمائش کسی طرح مفید مطلب نہیں۔

نقد و نظر کی صالح روایات

میری رائے میں ادب کے متعلق تنقیدی لفظ نظر کی تبدیلی کی
سخت ضرورت ہے۔ ادب کا اپنے ملک اور اس کی روایات سے گہرا
رابطہ ہونا چاہئے۔ ادبی مطالعے کے لئے تنوعیت ذوق اور تعلیم ادب
کے لئے مناسب مقام کا ہونا بھی ضروری ہے۔ اچھی پبلک ایچے ادب
کی محرک بن سکتی ہے اور پھر اچھے ادیب اپنی قوم کو اچھا بنانے میں
بھی نمایاں حصہ لے سکتے ہیں۔ مگر یہ سب کچھ تبھی ہو گا کہ پہلے اردو میں
نقد و نظر کی ایسی روایات پیدا ہوں جو تازہ ہونے کے باوجود اپنی
پلانی روایتوں سے وابستہ ہوں اور ان کے سلسلے میں فقط ایک ہی
مقصد ہو۔ انسان کی مدد۔ انفرادی طور پر بھی
اور اجتماعی طور پر بھی انسان کے دکھوں میں اضافہ کرنا اس کا مقصد نہ ہو۔
اس کا مقصد انسان کو یقین اور اطمینان کے راستوں پر چلانا ہو، محض
دکھوں کی تجارت اور غموں اور برائیوں کا کاروبار کسی اعلیٰ ادب
کے لئے وجہ افتخار نہیں بن سکتا۔

شاعری قصیدیا تنون

شاعری میں قصد و ارادہ کا کیا مقام ہے؟ شاعرانہ تخلیق کو سمجھنے کے لئے اس اہم سوال کا سمجھنا بے حد ضروری ہے۔ ہمارے قدیم غزلے فن نے شعر کی تعریف میں اس عنصر کا بالالتزام تذکرہ کیا ہے۔ ان کے نزدیک شعر وہ کلام سوز وں ہے جو اوزان مقررہ میں سے کسی ایک وزن پر ہوا مقفی ہو اور بالقصد سوز وں کیا گیا ہو۔ زمانہ بہت ترقی کر گیا ہے اور ہمارے تنقیدی خیالات میں بہت سے تغیرات رونما ہو گئے ہیں۔ چنانچہ آج ہمارے تصورات وزن اور قافیہ کے متعلق وہ نہیں جو مندرجہ بالا تعریف میں پائے جاتے ہیں مگر قصد و ارادہ کا عنصر آج بھی شعر کا ایک بنیادی عنصر ہے، خواہ اس کی نوعیت کے متعلق قدیم و جدید نظریات میں بہت سا تفاوت ہی کیوں نہ ہو۔

شعر میں متکلم کے قصد سے مراد وہ تحریک بھی ہو سکتی ہے جس کے زیر اثر کوئی شاعر شعر کہنے کی ضرورت محسوس کرتا ہے اور وہ غزم بھی جو ابتدائی تحریک کے بعد شاعر کو تخلیق کے غل پر مجبور کرتا ہے۔ اور وہ منصوبہ بندی بھی جس کے تحت شاعر اپنی تخلیق غل کے مختلف مدارج طے کرتے ہوئے اس کو زیور تکمیل سے

آراستہ کرتا ہے۔ قصد کے عام معنوں میں ارادے کے یہ سب مدارج
آجاتے ہیں۔ مگر یہ بحث اتنی آسان نہیں جتنی لفظ ہر معلوم
ہوتی ہے، اس کے بعض پہلو خاصے پیچ دار ہیں۔

ایک قابل توجہ امر یہ ہے کہ شعر کی تعریف میں جس قصد کا ذکر
آیا ہے کیا وہ محض جذباتی انگ ہے یا کوئی واقعی فکری ہے؟ اس کا فیصلہ
اُس وقت ہو سکے گا جب پہلے یہ بات سمجھ میں آجائے کہ شاعری
کے نخل میں فکر کی حدیں کہاں سے شروع ہوتی ہیں۔

اس وقت شعر کے بہت سے نظریے ہمارے سامنے ہیں۔ ایک مان
تھا جب شاعری کو محض جنون یا شعبہ جنون خیال کیا جاتا تھا،
مگر تمدن و تہذیب میں جتنی ترقی ہوتی گئی اور علوم و فنون جتنے جتنے
بڑھتے گئے اسی نسبت سے شاعری اور جنون کو مرادف سمجھنے کی رسم
کم ہوتی گئی۔ شاعری کو الہام و القا کی ایک صورت بھی قرار دیا جاتا رہا
ہے۔ اس کا مبیغ اور اخذ نفس انسانی سے باہر کی کوئی نادیدہ
قوت خیال کی جاتی رہی ہے جو قلب انسانی پر کسی مخصوص طریق تصرف کے
ذریعے تماشیل و اشکال کے غیر معمولی نقوش ثبت کر دیتی ہے حافظ
کے یہ اشعار بھی اسی حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

بارہا گفتہ ام و بار دگر می گویم
کہ من دل شدایں رہ نہ بخودے پیویم
در پس آئینہ طوفی صفتم داشتہ اند
ہرچہ استاد ازل گفت ہماں می گویم

اسی قسم کی کیفیت سے متاثر ہو کر نظری نے بھی یہ

کہہ دیا تھا کہ ص

گوش نزدیک لہجہ آر کہ آواز بے ہمت
یہ آواز ظاہر ہے کہ نظیری کی اپنی آواز نہ تھی بلکہ سروش کی آواز
تھی جو شاعروں کو شاعری سکھاتی ہے اور ان کے لئے غیب سے
مضامین لایا کرتی ہے۔ شاعرانہ تحریک کے متعلق یہ تصور اس بات کا
مدعی ہے کہ شاعری میں انسانی قصد اور فکر و ارادہ کو دخل نہیں
اور شاعری محض ماورائی تصرفات کا کرشمہ ہے؛ افلاطون کا خیال
تھا کہ شاعری اور محبت دونوں دیوانگی کے روپ ہیں۔

شاعری کا یہ تصور فن کی دنیا میں بڑی مدت تک قدم جمائے رہا۔
اگرچہ نقلی کے نظریے نے اس کی بنیادوں کو شروع ہی سے کھوکھلا
کیا ہوا تھا مگر اس کے غیر معمولی اور بعض نہ سمجھ میں آنے والے سلسلہ ہائے
عمل کی وجہ سے اس کے الہامی پہلو کا اقرار ہمیشہ موجود رہا۔

بلکہ ایک لحاظ سے آج بھی موجود ہے۔ اس کی
تفصیل ان سب کتابوں میں مل جاتی ہے جو شعر کے منبع سے بحث
کرتی ہیں۔ جدید زمانے میں ٹی۔ ایس ایلٹ نے شاعری کو غالباً
کارل یونگ کے زیر اثر متوارث نسلی احساسات کے سرچشموں تک
پہنچایا ہے جو لاشعور کی دنیا میں ہر وقت بہتے رہتے ہیں۔ اس کے
نزدیک یہ انسان میں اس زمانے کے باقیات ہیں جب انسان کی
منطق ابھی پختہ نہ ہوئی تھی۔ اس کے بعد انسان نے آہستہ آہستہ منطق
میں ترقی کی مگر قبل از منطق زمانے کے یہ متوارث عناصر اس کی فطرت
میں موجود رہے جو اب بھی معمولی ٹھیس لگنے سے متحرک ہو جاتے

ہیں، لیکن انسان اب ان کے بے محابا اظہار کو کافی نہیں سمجھتا۔ ان میں منطقی ترتیب پیدا کر کے پیش کرتا ہے اور تخیل کی مدد سے جولا شعور اور شعور کے درمیان کی دنیا کا کارندہ ہے۔ اس کی تشریح اور تشریح کرتا ہے۔

شاعری کے منبع کے متعلق یہی خیال جبلتوں کی صورت میں ظاہر ہوا۔ اسی طرح نفسیات چونکہ تخیل وغیرہ کی اصطلاحوں سے سروکار نہیں رکھتا چاہتی اس لئے اس میں دوسری اصطلاحوں سے مطلب واضح کیا جاتا ہے۔ یہ سب نظریے شاعری کی بنیادی تحریک کا سراغ، شعیر اور فکری ارادہ سے ماوراء کسی اورستی میں لگاتے ہیں۔ یہ نظریے شاعری کو الہامی قرار نہیں دیتے مگر اپنی بنیاد کے لحاظ سے اس کو محض عقلی شعوری کوشش بھی نہیں کہتے۔ غرض شاعری کے منبع کی پراسرار کیفیتوں کے سبھی قائل معلوم ہوتے ہیں۔ شاعری کو زیادہ عقلی اور منطقی بنیادوں پر اٹھانے کی ذمہ داری بہت بڑی حد تک مسلمانوں کے حصے میں آئی ہے۔ جب قرآن مجید نازل ہوا تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس وقت اس قسم کی غیر معمولی تخلیقی سرگرمی کو کاہنوں اور مجنوں کی خصوصیت سمجھا جاتا تھا مگر قرآن مجید نے واضح طور پر شاعری اور الہام میں حد فاصل کھینچی ہے۔ چنانچہ قرآن مجید کے کلام موزوں کو ”ما ہو بقول شاعر“ کہہ کر وحی و الہام کی سطح اونچی کر دی گئی اور شاعری اس سے نیچے کی سطح کی ایک تخلیقی سرگرمی قرار دے دی گئی۔

اگر شعروہ کلام ہے جسے کسی متکلم نے قصداً موزوں کیا ہو تو

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ متکلم کو موزوں کرنے پر ابھارنے والی چیز بھی تو کوئی ہوگی۔ قصد کا تعلق گویا محض موزوں کرنے سے ہوا کلام سے نہ ہوا اور اگر ایسا ہی ہے تو قصد شاعر کی قوت فکر کا ایک شعوری غم ہوا اس میں کسی جذباتی تحریک کی ضرورت نہ رہی۔ مگر شاعری کو جذبے کی تحریک سے بالکل بیگانہ سمجھنا بہت بڑی غلطی اور زیادتی ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ ہمارے قدیم فن میں اس طرح کے خلا بہت سے ہیں۔ قدیم زمانے کا بہت بڑا شعر شناس اور نقاد علامہ شمس قیس بھی شاعری کو ایک عقلی، کاروبار کہتا ہے۔ اس کے نزدیک شعر درمل لغت "دانش"، اور ادراک معانی بحدس صائب و اندیشہ و استدلال راست، ہے اور اصطلاح میں "سخن اندیشہ و مرتب" ہے۔ اس تعریف سے یہ بات بھی پیدا ہوتی ہے کہ شعر ابتدا سے لے کر انتہا تک ایک فکری ارادہ و قصد کا نام ہے جو ارادہ کرنے سے وجود میں آسکتا ہے اور ترتیب پا کر مکمل ہو جاتا ہے۔ شعر میں جذبے کی اہمیت سے غفلت اور "عقلی قصد"، پورا اتنا اصرار ہمارے اکثر علمائے شعری وہ غلط فہمی ہے جو ہمارے لئے قابل تعجب ہے۔ ہمارے قدیم علمائے فن نے شعر کی تعریف میں شاعر کے قصد و ارادہ کا بلا تنہا ذکر کیا ہے۔ چنانچہ قدما سے لے کر نجم الغنی (صاحب بحر الفصاحت) تک سبھی نے شعر کی تعریف یوں کی ہے: "د شعروہ کلام موزوں ہے جو اوزان مقررہ میں سے کسی وزن پر ہو، مقفی ہوا و بد بالقصد موزوں کیا گیا ہو۔" زمانہ بہت بدل گیا ہے اور تنقیدی شعری

نے اتنی ترقی کر لی ہے کہ ہماری قدیم تعریف کے کئی پہلو بے وزن ہو کر
ساقط الاعتبار ہو گئے ہیں۔ چنانچہ شاعری یا شعر کلام موزوں
تو یقیناً ہے مگر اوزان مقررہ کی قید موجود نہ ہنی آزادی کے زلمے میں
کسے قابل قبول ہوگی۔ اسی طرح قافیے کی قید و بند بھی شعر کی ماہیت
میں داخل نہیں اور گزشتہ زمانے میں جو قافیہ پیمانی ہوئی اس نے جدتوں
کا اس حد تک قافیہ تنگ کر دیا کہ اب دنیا قافیے کا نام ہی سن کر
پریشان ہو جاتی ہے یہ صحیح ہے کہ وزن اور قافیہ ہر دو (کم از کم ہمارے
نزدیک) شعر کی ماہیت کے لئے نہ سہی، شعر کی اثر آفرینی کے لئے
خاص مفید عناصر میں شامل ہیں اور ہم ان کو بیکار نہیں کہہ سکتے،
مگر زمانے نے فیصلہ کر دیا ہے کہ شعر کی حد انھی تک محدود نہیں،
ان سے وسیع تر فطوط تک پہنچتی ہے۔ غرض وزن و قافیے
کا سوال اب کچھ ماہ النزاع نہیں رہا، البتہ قدیم تعریف کا تیسرا بڑا
رکن "قصد" ابھی تک قابل توجہ ہے بلکہ جدید تنقیدات نے شاعر
کے ارادے کے محلے پر خاصاً غور و فکر کیا ہے۔

اس مختصر مضمون میں شعر میں قصد کے سوال پر اجمالی بحث
مقصود ہے۔ اس سلسلے میں اہم سوال یہ ہے کہ قدیم تعریف میں
شعر کے لئے شاعر کے جس قصد و ارادے کی ضرورت جتنائی گئی
ہے اس کا مقصود کیا ہے؟ افسوس ہے کہ اس کے جواب میں ایسی
ایسی بے ہمتالیاں ہوئی ہیں کہ پرانے تصور شعری کے متعلق گونا گوں
غلط فہمیاں پیدا ہو گئی ہیں۔ بد قسمتی سے پرانے زمانہ میں شعر
کوئی پر عمل بھی کچھ اس طرح ہوا جس سے یہ خیال پیدا ہوا کہ

شاعری فرمائش کی چیز ہے؛ جب چاہا اور جس مضمون پر چاہا شعر کے رنگا رنگ قماش تیار کر لئے۔ شاعر کے اور استادانہ تربیت کے طریقوں نے شعر و شاعری کو ایک پیشہ، ایک دست کاری، ایک چایک دستی اور ہنر بنا کر چھوڑا۔ اس سے شاعری کا فن بہت بدنام ہوا اور اصلی ماہیت بھی مجھول ہو کر رہ گئی اور اس کے خلاف خود پرلے زمانے میں آوازیں بلند ہوتی رہیں؛ چنانچہ شیر خاں لودھی نے 'مراۃ الخیال' میں اور ابو الفضل نے اپنے 'شذرات' میں (جو 'النشۃ' ابو الفضل کے دوسرے اور تیسرے دفتر میں جمع ہیں) شاعری کے اس (فرمائشی) تصور کے خلاف بھرپور احتجاج کیا ہے مگر عام نظریہ مبہم اور مخلوط ہی رہا۔ شاعری میں قصہ کی اہمیت اور ماہیت کیا ہے؟ قدیم و جدید نقادوں نے اس کے کئی جواب دیئے ہیں۔ شاعری کو محض جبلت قرار دینے والے اس کے لئے کسی فکر یا ارادہ کو ضروری نہیں سمجھتے۔ البتہ جن لوگوں نے شاعری کو دانتش کا حصہ قرار دیا ہے وہ باقی تخلیقات انسانی کی طرح شعر کے لئے بھی قصہ کو ضروری سمجھتے ہیں یہاں سے نظریۂ شاعری کی بحث اٹھ کھڑی ہوتی ہے۔ ایک خیال یہ ہے کہ شعر الہام ہے اور کسی نامعلوم وجہ سے خود بخود دل میں پیدا ہو جاتا ہے اور خود بخود ایک شکل اختیار کر لیتا ہے۔ یہ کسی فکری تنظیم کے ذریعے وجود میں نہیں آتا۔ بعض لوگوں نے شاعری کو جنون قرار دیا ہے اور اس طرح اس کو تمام فکری قیود اور قصود و ارادہ کی پابندیوں سے آزاد ثابت کیا ہے ہمارا قدیم تصور شاعری کو اس حد تک شعبہ جنون قرار نہیں دیتا۔ اسی طرح قدیم تصور نے الہام کی تقدیس کے خیال سے شاعری کو الہام سے جلاگانہ ایک نوع

قرار دیا ہے ظاہر ہے کہ جنون اور الہام دونوں حالتوں میں ذہنی ترشحات
فکری قید سے آزاد ہونے کے سبب کسی قصد کے تابع نہیں ہوتے بلکہ کسی
غیر فکری باطنی تحریک سے دفعتاً نمودار ہو جاتے ہیں۔ مگر شعر کا یہ حال
نہیں، اس میں ترشحات کا ظہور کسی ایسے قصد کے تابع ہوتا ہے جس کا
تجزیہ کیا جاسکتا ہے اور سمجھنے کی کوشش سے سمجھ میں آ جاتا ہے۔ یہ قصد
در اصل کسی خارجی یا داخلی جذباتی تحریک کے مترادف ہے جس
کے زیر اثر شاعر کی تخلیقی صلاحیت شعر کہنے کے لئے آمادہ ہوتی
ہے۔ صحیح معنوں میں یہی تحریک قصد کا مبنع ہے جس کے بغیر شاعر کا شعر
کی طرف مائل ہونا ممکن نہیں۔

قدیم غلام نے قصد و ارادہ پر جو زور دیا ہے دراصل وہ اس بات
کو ظاہر کرتا ہے کہ تخلیق شعری میں وہ قوت فکریہ کی کار فرمائی اور تصرف
کے بڑی شدت سے قائل تھے، بلکہ یہاں تک محسوس ہوتا ہے کہ
ان کے نزدیک جذبات بھی افکار کی ایک غیر مرتب اور خام صورت
ہیں۔ اسی وجہ سے انھوں نے جذبات و افکار میں بہت کم فرق
کیا ہے، نہ شعر کو بطور خاص غم و دانش سے الگ کوئی چیز قرار
دیا ہے۔ یہ درست ہے کہ انھوں نے اپنے تصورات کی علمی تشریح
کچھ زیادہ نہیں کی جس سے ان کے خیالات کا یقینی جائزہ لینا مشکل
ہو گیا ہے۔ مگر یہ واضح ہے کہ ان کے یہاں جذبات اور افکار
کے درمیان خطا فاصل کھینچنے کی کوئی واضح کوشش عمل میں نہیں آئی۔
شعر کے قدیم نقادوں میں غلام شمس قیس کی شخصیت خاصی
معروف و متعارف ہے۔ غلام کے نزدیک شعر خود دانش ہے

جو بظاہر ایک فکری سرمایہ تحصیل ہے مگر انہوں نے اس پر اکتفا نہیں کیا۔
 اس پر یہ اضافہ بھی کیا ہے کہ "شعر دراصل لغت دانش است و ادراک
 معانی بحدس صائب و اندیشہ و استدلال راست، و از روی
 اصطلاح سخن است اندیشیدہ مرتب معنوی....." انہوں نے
 دانش کے بعد ان سب صفات و اضافات کے ذریعے سخن یا شعر
 کی فکری تنظیم یا اس کی فکری بنیادوں کی اہمیت زیادہ کرنے کی کوشش
 کی ہے۔ مگر اس سے یہ سمجھنا صحیح نہیں کہ ان کے نزدیک شاعری میں
 جذبات کی اہمیت نہیں، ان کے نزدیک بھی شعر جذباتی تحریک
 کے بغیر ممکن نہیں۔ ————— اسی کو انہوں نے سخن کی اصطلاح
 سے ظاہر کیا ہے اور یہ تقریباً وہی چیز ہے جس کو ورڈز ورتھ
 نے واضح الفاظ میں یوں بیان کیا ہے :

"Poetry is the Spontaneous and
 powerful overflow of feeling. It
 takes its origin from emotion
 remembered in tranquillity"

میں اب قدیم علماء اور ان کے تصور سے ہٹ کر اس مسئلے پر عام
 گفتگو کرتا ہوں اور یہ سوال کرتا ہوں کہ شعر میں کسی جذباتی تحریک کے
 ماتحت شاعر کا ارادہ اور قصد تسلیم بھی کر لیا جائے تو یہ بحث پھر بھی باقی
 رہتی ہے کہ کسی شعر پارے (یوئم) کے تخلیقی عمل اور اس کے مواد میں
 قصد و ارادہ کی کس حد تک گنجائش ہو سکتی ہے ؟ الگزنڈر نے
 کہا ہے :

The poet sings as the bird sings
because he must sing?

جس کا مطلب یہ ہوا کہ شاعر کے اشعار اس کی جبلتوں کی پیداوار
ہیں۔ وہ شعر کہنے میں اسی طرح مجبور اور "معدور" ہے جس طرح
ایک پرندہ گانے پر مجبور اور مجبول (یعنی از روئے جبلت گاتا)
ہے۔ مگر کیا ہم اس حد تک الگرنڈر کے ہم خیال ہو سکتے ہیں؟ کیا
ہم یہ سچ مچ تسلیم کر سکتے ہیں کہ شاعر اپنے اشعار کی تخلیق و تکمیل میں
اس حد تک مجبور و معدور ہے کہ بے ساختہ اس کی زبان سے اشعار
بلا قید و شرح ہو جاتے ہیں کہ کسی فکری قصد و ارادہ کو اس میں کوئی
دخل ہی نہیں۔ الگرنڈر کے اس خیال کا تجزیہ تو بعد میں ہوتا رہے گا
پہلے اسی طرح کا ایک اور قول دیکھ لیجئے:

"The poem is wrung from him by
the subject which has excited him."

جس کا مطلب یہ ہوا کہ شاعر سے اس کا موضوع زبردستی شعر
نکلواتا ہے۔ یہ قول بھی سابق الذکر رائے کے مطابق ہے جس سے
ما سوا اس کے کچھ ثابت نہیں ہوتا کہ کسی تحریک کے بعد "پوئم"
شاعر کے دل سے بے ساختہ نکلتا رہتی ہے۔ اس میں اس غل کی
نہ قید ہی نہ گنجائش جس کو شمس قیس نے "سخن اندیشیدہ" کے
پر معنی الفاظ میں بیان کیا ہے۔ مگر کیا شعر کے تخلیقی غل کا یہ اندازہ
درست ہے؟ غالباً نہیں! شعر پائے کی تکمیل میں اندیشہ و ترتیب
(یا تنظیم) کی ہر مرحلے پر ضرورت ہوتی ہے۔

اگر ہم ان سب نظریات پر نگاہ ڈالیں جو شاعری کی نفسیت کے سلسلے میں وقتاً فوقتاً مرتب ہوتے رہے ہیں تو ہمیں یہ ایک نظریہ محسوس ہو جائے گا کہ شاعر کے باطن اور اس کے نفس کے مندرجہ بالا انداز سے اس تصور سے پیدا ہوئے ہیں کہ شاعر ایک شعبہ جنون ہے یا شاعری ایک ایسا طبع ہے جو بعض مریض النفس یا ناقص الخلق انسانوں کی بعض خلقی کمزوریوں کی تلافی مافات کے طور پر انسانوں کو عطا ہو جاتا ہے۔ مگر یہ نظریات اب بہت حد تک کمزور ثابت ہو چکے ہیں کیوں کہ اگر شاعر مجذوب ہے تو پھر یہ کیسے ہوتا ہے کہ اس کے افکار اس کے سامعین اور مخاطبین کی سمجھ میں آ جاتے ہیں۔

شاعری میں قصید کا سوال بڑا پیچیدہ سوال ہے۔ قصید کی ابتدا اگر غور کیا جائے تو جذباتی ہے مگر اس کی دوسری حد فکر و غل سے وابستہ ہے۔ نہ یہ خالص جذباتی فعل ہے نہ خالص فکری عمل ہے۔ نہ محض صناعتی مظاہر ہے نہ محض الہام والقا۔ اس میں فوری پن بھی پایا جاتا ہے اور غور و تامل بھی۔ اس میں شعبہ جنون بھی ہے اور کرشمہ فرزانگی بھی۔ یہ بڑا ہی عجیب و پیچیدہ تخلیقی عمل ہے اور نفس انسانی کی رنگارنگ قوتوں کے مشترکہ عمل سے وجود میں آتا ہے جن میں سے بعض میں بے ساختہ پن کا عنصر غالب ہوتا ہے اور بعض میں شعوری تہذیب و ترتیب۔

شاعری کی غمارت نمایاں طور پر دو بڑے ستونوں پر قائم ہے: اول شاعر کے تجربات جن کو تخیل کی مدد سے شاعر ظہور میں لاتا ہے۔

دوم، شاعر کی صناعی اور کاریگری جس میں وہ مشتق، تجربے، علمی استعداد اور مطالبے سے کام لیتا ہے۔

شاعر سخن آفرین بھی ہوتا ہے اور سخن سنج بھی۔ ابتدائی تحریک سخن آفرینی کی محرک ہوتی ہے۔ اس کے بعد شاعر اپنے خیال کو تکمیل تک پہنچانے کے لئے سخن سنجی سے یا فکر و ارادہ سے کام لیتا ہے۔ یہاں تک کہ الفاظ کے انتخاب اور رد و بدل میں اور ترتیب و ترکیب تک میں اس کے قصد کو دخل ہوتا ہے۔ بعض عرب شاعر سال بھر اپنے اشعار کی نوک پلک درست کرتے رہتے تھے۔ ان کی ایسی نظمیں حلیات کہلاتی ہیں۔

غرض یہ کہ شعر کا منبع الہام بھی ہو تب بھی شعور، قصد و ارادہ اور فکر کا اس کی تکمیل میں بہت بڑا حصہ ہے۔ اور وہ جو ہمارے اسلاف نے شعر کی تعریف کرتے وقت "بالقصد" کی قید لگائی تھی، بے مطلب اور بے مقصد بات نہ تھی۔

تحقیق و تنقید

کچھ غصے سے ہمارے تنقیدی ادب میں کچھ خلط مبحث مورہا ہے۔ بعض اہل علم کی تحریروں سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ ان کے نزدیک تحقیق و تنقید گویا دو ایسے نقطے ہیں جو کسی خط کی دو متضاد سمتوں پر واقع ہوتے ہیں اور آپس میں کبھی مل نہیں سکتے یعنی محقق و نقاد دو متضاد مشاغل کے آدمی سمجھے جانے لگے ہیں۔ محقق وہ ہے جسے تنقید سے کچھ غرض نہ ہو اور نقاد وہ ہے جو تحقیق سے بالکل بے نیاز ہو۔

و تنقید کے درمیان ایک خاص قسم کی مغائرت اور دشمنی قائم کر دی گئی ہے جس سے عجیب و غریب علمی مغالطے پیدا ہو رہے ہیں۔ مگر کیا تحقیق و تنقید میں واقعی اتنی دشمنی ہے؟ کیا محقق واقعی وہ ہے جو تنقید سے واسطہ نہ رکھتا ہو اور نقاد واقعی وہ ہے جو تحقیق سے بالکل غافل ہو جائے؟ کیا ان دونوں کا کوئی ایک بھی مشترک میدان الیا نہیں جہاں یہ دونوں باہم مل بیٹھتے ہوں؟ یہ سوال بڑے ہی اہم ہیں اور ان کے صحیح جواب سے ہی بہت سی نظریاتی غلط فہمیاں رفع ہو سکتی ہیں۔

تحقیق کے لغوی معنی کسی شے کی ”حقیقت“ کا اظہار یا اس

کا اثبات ہے۔ اصطلاحاً یہ ایک ایسے طرز مطالعہ کا نام ہے جس میں ۔
 ”موجود مواد“ کے صحیح یا غلط کو بعض مسلمات کی روشنی میں پرکھا جاتا
 ہے۔ تاریخی تحقیق میں کسی امر واقعہ کے وقوع ... کے ہونے نہ ہونے
 کی چھان بین مد نظر ہوتی ہے لیکن اب عام طور سے تاریخی تحقیق کو (غلط
 طور پر) تنقید کی ضد سمجھ لیا گیا ہے۔ تنقید کے معنی ہیں کھوٹا کھرا پرکھنا۔
 اصطلاحاً کسی موجود مواد کی خوبی یا برائی، حسن و قبح اور جمال و بد صورتی
 سے متعلق چھان بین اور اس پر فیصلہ دینا نقاد کے مد نظر ہوتا ہے۔ ایک
 خاص حد تک تنقید و تحقیق کے دائرہ ہائے عمل الگ الگ ہیں مگر ایسے
 دائرے بھی ہیں جن میں یہ دونوں ہم قدم اور ہم رکاب ہیں۔ لیکن یہ بحث اتنی
 آسان نہیں کہ اس سے اس قدر جلد پہلہ چھڑایا جاسکتا ہو۔ سوال یہ پیدا
 ہوتا ہے کہ کیا تنقید کی وہ جستجو جو ”موجود مواد“ کے حسن و قبح کے سلسلے
 میں ہوتی ہے، تحقیق سے کبھی بے نیاز ہو سکتی ہے؟

کوئی ادیب پارہ اتنا مطلق اور قائم بالذات نہیں ہو سکتا کہ اس کو
 اس کے مصنف کی ذات و شخصیت سے کاٹا منقطع کر کے دیکھا جاسکتا
 ہو اور ظاہر ہے کہ مصنف کی ذات و شخصیت کے مسائل ان گونا گوں
 واقعات سے وابستہ ہیں جن سے کسی مصنف یا شاعر کی زندگی عبارت
 ہے اور یہ کبھی ظاہر ہے کہ کسی مصنف یا شاعر کی حیات بھی کوئی ایسی شے
 نہیں جو خلا میں معلق ہو۔ — شاعر بھی تو دوسرے انسانوں کی
 طرح ہی دینائے آب و گل کا لیکن ہوتا ہے۔ وہ بھی تو کسی اجتماع، کسی
 معاشرے کا فرد ہوتا ہے؛ وہ بھی تو تہذیبی اور اجتماعی اثرات سے اثر
 پذیر ہوتا ہے؛ اس کو بھی تو کچھ ادبی روایات ورثے میں ملتی

ہیں ————— اس کو بھی تو کسی اجتماع سے مخاطب ہونا ہوتا ہے۔
 ————— ظاہر ہے کہ وہ آدم اول کی طرح سراپا اجنبی یا اکیلا تو نہیں
 کہ اس کی گفتگو صرف پیاروں اور خاموش وادیوں سے ہوتی ہو اور انسانوں
 کا کوئی گروہ اس کا مخاطب ہی نہ ہو۔ اس کے انسان ہونے ہی سے یہ لازم
 آتا ہے کہ وہ چند متعلقات سے وابستہ ہے جن سے اس کا فن متاثر
 ہوتا ہے۔ پس ایسے حالات میں شاعر اور مصنف اپنے ماحول اور
 گرد و پیش کے مادی عوامل اور متعلقات سے کیوں کر بے نیاز رہ سکتا
 ہے، اور ظاہر ہے کہ یہ سب متعلقات وہ ہیں جن میں ”حسن و قبح“ کا
 سوال کم اور ”تاریخی واقعیت“ اور امر واقعہ کی ”حقیقت“ زیادہ
 مد نظر ہوتی ہے۔

یہ صحیح ہے کہ تاثراتی تنقید فی الفور پکاراٹھے گی
 ”محتسب رادروں خانہ چہ کار“، یعنی کسی نقاد کو اس بحث میں پڑنے
 کی کیا ضرورت ہے کہ شاعر اور مصنف کون تھا؟ کہاں پیدا ہوا تھا؟
 کس کا بیٹا تھا؟ اس کے مشاغل کیا کیا تھے؟ اس نے کس کس سے محبت
 کی تھی؟ اس کی عاشقانہ ناکامیوں کے اسباب کیا تھے؟ اور ان ناکامیوں
 کے سبب بقول میر: رخ

مجھے رکتے رکتے جنوں ہو گیا

ارے صاحب جنوں ہو گیا تب کیا ہوا؟ مثلاً: رخ

چلا اکبر آباد سے جس گھڑی

اجی اکبر آباد سے چلا تو کیا ہوا اور نہ چلتا تو کیا ہوتا ہمیں

تو غرض ان اشعار سے ہے جو اس نے کہے۔ ان تصانیف سے

ہے جو اس نے پیش کیں۔ ہمیں تو ادب پارے کے جمالیاتی و تاثراتی
حسن و قبح سے بحث ہے اور بس۔۔۔۔۔ باقی باتیں جاننے کی
نقاد کو ضرورت ہی کیلئے ہے ؟

مگر تاثراتی نقادوں کی یہ بات دیر تک چلے گی نہیں۔۔۔۔۔
اس طرح تو وہ یہ بھی جاننے کی ضرورت محسوس نہیں کریں گے کہ کوئی
شاخ کس صدی کا آدمی تھا ؟ کس ملک سے تعلق رکھتا تھا ؟ کیا زبان
بولتا تھا ؟ اس کے فن کے ار نقاتی مدارج کیلئے ؟ اس کی شاعری
میں مدارج غمر نے کہاں تک تصرف کیا ؟ یہ سب باتیں بھی تو تاریخ اور
امروا قعہ سے متعلق ہیں ان سوالوں سے کوئی مکمل تنقیدی ضابطہ
کس طرح گریز کر سکتا ہے ؟ اصل بات یہ ہے کہ تاثراتی تنقید میں یہ
انتہا پسندی جیسا کہ Rickert نے اپنی کتاب۔۔۔۔۔

”New Method of Study of Literature“ میں
اجتہاد کیا ہے، اس سبب سے پیدا ہوئی کہ تاریخی تنقید کے علم
میرداروں نے بھی تنقید کی مٹی پلید کر رکھی تھی۔ ان کی تنقیدوں میں
امروا قعہ ہی سب کچھ ہوتا تھا۔۔۔۔۔ جمالی حسن و قبح کی اہمیت
ذرا بھی نہ تھی وہ مصنف کی زندگی، اس کی تصانیف کی تاریخی کہانی
اور اس کے ماحول ہی سے بحث کرنے لگے تھے۔ اس کی تصانیف کی ادبی
اہمیت تقریباً نظر انداز ہو گئی تھی۔ اسی لئے رکڑٹ نے کہا کہ اسے
تاریخ کے نقادوں یا یہ سب باتیں درست اور ضروری ہی مگر تنقید
اس کے علاوہ بھی تو بہت کچھ ہے۔ تم جو کچھ کر رہے اس سے تو تنقید
کی اصل غرض ہی فوت ہوئی جاتی ہے، کیوں کہ مصنف کے متعلق

امرواقعہ کی چھان بین سے بھی تو یہی غرض ہوتی ہے کہ اس کی مدد سے ادب کی قیمت کے سمجھنے میں مدد مل سکے، لیکن یہاں تو ہر چیز موجود ہے مگر ادب کے جمال کی بات موجود نہیں۔ یہاں تو حسن کی جستجو ہی غائب ہوئی جا رہی ہے لہذا یہ تنقید نہیں محض تاریخ ہے۔

اردو میں ادب کے اولین نقاد بشیروہ نزرنگ کھے جو ادب کے مورخ تھے۔ مولانا آزاد مورخ پہلے تھے نقاد بعد میں تھے ٹیلی کی شعرا لعم تاریخ کی کتاب پہلے ہے تنقید کی کتاب بعد میں ہے۔ حالی مقدمہ شعرو شاعری، میں تو صرف ناقد کے روپ میں جلوہ گر ہوئے ہیں مگر حیات سعدی، یادگار غالب، اور حیات جاوید، میں ان کی ناقدانہ حیثیت صنفی ہے، سوانح نگارانہ حیثیت اصولی ہے چنانچہ ان کتابوں میں امرواقعہ کی تحقیق ہی مقصود بالذات ہے۔

ان وجوہ سے کم و بیش پچاس سال تک تنقید اور تاریخ نگاری تقریباً باہم یک جان رہیں اور امرواقعہ کی تحقیق کا رجحان ہماری تنقید میں اس درجہ غالب رہا کہ اردو کے پہلے نقاد محقق ہی کہلائے۔ پھر اعظم گڑھ کے مصنفین اور پروفیسر شیرانی وغیرہ نے نوادینی مباحث کے متعلق مورخانہ جستجو کو اس درجہ اپنی توجہ کا مرکز و محور بنا لیا کہ ہمارے ملک میں مورخانہ چھان بین ہی تحقیق کی بہترین اور مکمل ترین صورت قرار پائی۔ ان حالات میں جب جدید تنقید نے جنم لیا تو نقادوں کو یہ محسوس ہوا کہ مروجہ تنقید سے تنقید کا عنصر تقریباً مفقود ہو گیا ہے، اس لئے انہوں نے سہولت کے لئے پہلے انداز تنقید کا نام ہی تحقیق رکھ دیا اور یوں ان کے نزدیک تحقیق و تنقید

دو بالکل الگ الگ شعبہ ہائے عمل قرار پائے۔

خیر، یہ تو ہے ایک غلط فہمی یا غلط العام، مگر جیسا کہ پہلے بیان ہوا، دیکھنا تو یہ ہے کہ کیا صحیح تنقید و تحقیق میں اتنا فاصلہ ہے؟ اور کیا ان دونوں شعبوں کے درمیان اتنی کڑی حد فاصل قائم کی جاسکتی ہے؟ ————— اب تو زمانہ وہ آگیا ہے جب خود سائنس اور ادب کے درمیان کوئی خط فاصل کھینچا نہیں جاسکتا۔ میولر نے اپنی کتاب میں کیا مزے دار بات لکھی ہے کہ جدید فزکس خصوصاً آئن سٹائن کے نظریات نے لفظ (یا حرف) "The" کو اپنی کلمہ رو سے بالکل خارج کر دیا ہے اور اس کی جگہ حرف "a" کو علم کی مستقل "حرف صفت" قرار دے دیا ہے۔ مراد اس سے یہ ہے کہ جہاں پہلے سائنس کو "Truth" تک پہنچنے کا دعویٰ تھا اب وہ کلی قطعیت کے اس دعوے سے دست بردار ہو رہی ہے اور سائنس کی دریافت شدہ سچائیوں کو محض ایک سچائی (ATruth) ہی قرار دیتی ہے کیوں کہ اس دریافت شدہ Truth کے علاوہ بھی تو Truth کی کئی شکلیں ہو سکتی ہیں؛ یہاں تک کہ ادبی تنقید کی ناقابل بیان ذوقی دریافتوں کو بھی غیر سائنسی نہیں کہا جاسکتا؟ پھر سائنس کی بہ زعم خود قطعی سچائیوں کو بھی اتنا قطعی نہیں کہا جاسکتا کہ وہ اب کی نقیض قرار پائیں؛ اور یہ تو اب تسلیم کیا جا چکا ہے کہ تنقید بھی ایک سائنس ہی ہے۔ یہ بھی سائنس کی طرح ایک سچائی کی جو بندہ ویا بندہ ہے اور یہ سچائی حسن کی تلاش اور اس کی نسبتوں اور مقداروں کی تغیر سے متعلق ہے اور اس کے بھی کچھ

عقلی اصول ہیں۔ اس میں تاثر کی جاہلانہ حکومت ہی حکم فرما نہیں جس کے متعلق یہ کہہ دیا جائے کہ میں مجھے تو یونہی محسوس ہوا ہے۔ تنقید میں تاثر کا فیصلہ اگرچہ بہت کچھ ہے مگر سب کچھ نہیں۔ تاثرات کے فیصلوں میں بھی ایک اندرونی عقلی تنظیم کی ضرورت ہوتی ہے۔ قارئین کے کسی گروہ کو مطمئن کرنے کے لئے عقلی مسلمات کی ضرورت ہوتی ہوگی جن کا علم مصنف، نقاد اور معاشرے کی مشترک جائداد ہوگی اور یہی عقلی مسلمات جب تنقید کی بنیاد قرار پا جاتے ہیں تو تنقید کا عمل ایک سائنسی عمل بن جاتا ہے اور جوں ہی تنقید ایک سائنس کی حیثیت سے جلوہ گر ہو جاتی ہے، اس میں تحقیق و تجربہ کے انداز خود بخود پیدا ہو جاتے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ تنقید ادب میں موضوعیت (Subjectivity) بڑی ضروری چیز ہے مگر معروفیت (Objectivity) کے بغیر صحیح تنقید ادب ناممکن ہے اور اسی سے تنقید سائنس کی حدود میں داخل ہو جاتی ہے۔

ساں بوا وغیرہ نے تو تنقید کو سائنسی حقیقتوں سے اس درجہ وابستہ کر دیا تھا کہ جن سائنس ہی کا ایک گوشہ بن کر رہ گیا تھا۔ یہ بھی ایک طرح کی انتہا پسندی تھی مگر تنقید کو سائنس سے بالکل الگ سمجھنا بھی تو سخت غلطی ہے۔

بہر حال یہ تو واضح ہے کہ ادبی تنقید کو کسی نہ کسی صورت میں سائنسی ضرورت ہے اور جہاں یہ سائنسی ہوں وہاں تحقیق کا قدم آیا۔ مثلاً ان دو معمولی سے سوالوں ہی کو لے لیجئے :- ایک یہ کہ کسی فن یا شاخ کے ادبی درجے کی تعیین میں فن کار اور شاخ کی حیات کوئی حصہ لیتی ہے یا نہیں ؟ دوسرا یہ کہ اگر شاعر کا انداز بیان شاعر کی شخصیت ہی کا پر تو ہے تو اس کے انداز بیان کے صحیح۔

میر تقی میر نے غزل کے علاوہ عمدہ مثنوی نگاری بھی کی ہے۔ مرزا رفیع سودا نے غزل کے علاوہ قصائد، مرثیہ، ہجویات بھی لکھی ہیں۔ میر درد نے باقی اہلِ ادب کی طرف سے تقریباً بے توجہی برتی اور وہ صرف غزل گو ہی تھے۔ مگر وہ درباری نہ تھے۔ پھر فارسی غزل کو لیجئے۔ فارسی غزل گوؤں میں سعدی نے کچھ دربار داری کی مگر سعدی سنگ دربار بھی نہیں ہوئے۔ یہی حال حافظ کا ہے اور شاید یہ کہتا غلط نہ ہو گا کہ جو شعرا سچے سچے سنگ دربار بنے ان سے عموماً اچھی غزل بن ہی نہیں آتی۔ وہ لوگ قصیدہ نگاری کے مرد میدان تھے اسی میں انھوں نے دادِ سمجھوری دی۔

ان باتوں کے ہوتے ہوئے غزل کو درباری اثرات کی پیداوار قرار دینا کیسے درست ہو سکتا ہے۔ پھر یہ دیکھئے کہ غزل کا تو مزاج ہی جلو پسند نہیں، وہ تو خلوت دوست صفت ہے اور جن شاعروں نے اس کو جلو توں کا ترجمان بنایا ہے۔ انھوں نے کچھ زبردستی ہی کی ہے اور یہ زبردستی لکھنؤ میں زیادہ ہوئی شعرائے دہلی نے غزل کی خلوت پسندی اور تنہائی پسندی کا خاص خیال رکھا؛ اس لئے جو غزل شعراے دہلی کی غزل میں ہے وہ لکھنؤ کی غزل میں نہیں۔ ان وجوہ سے غزل کے متعلق مندرجہ بالا نظریئے کی کچھ حقیقت نہیں رہ جاتی۔ یہ محض اس وجہ سے ہوا کہ اس نظریئے کے واضع نے تحقیق کرنے کی تکلیف گوارا نہ فرمائی۔

پھر یہ واقعہ بھی ابھی بہت پرانا نہیں ہوا۔ جب ایک فاضلِ نقل نے غزل کو بے سوچے سمجھے ایک نیم وحشی صنفِ ادب قرار دے دیا تھا۔ خیر یہ تو غنیمت ہوا کہ اس خیال کی بہت جلد تردید اور خوب

بڑی نا انصافی سے ہر موقع و محل پر بے موقع و محل استعمال کر لئے جاتے ہیں۔۔۔۔۔ اور لطف یہ کہ ان نظریات میں تضاد و تناقض بھی پیدا ہو جاتا ہے۔۔۔۔۔ مثلاً کسی دور کے ادبی انحطاط کا ذمہ دار اس دور کے سیاسی اور سماجی حالات کو کھٹھرایا جاتا ہے

مگر یہ نہیں کیا جاتا کہ اس دور کی پوری سیاسی اور سماجی تاریخ کا بھی پورا مطالعہ کر لیا جائے۔ اس ادھر سے مطالعے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ کیا اسباب کا نتیجہ ایک جگہ اور ہوتا ہے، دوسری جگہ اور؟ مثلاً میرے دور کو تہذیبی انحطاط کا بدترین دور بیان کیا جاتا ہے مگر یہ نہیں بتایا جاتا کہ آخری اس زوال کے زمانے میں تیرا دور دور جیسے بڑے شاعر کیوں نکل آئے۔ محنت سے بچنے کے لئے میر کے ذکر میں تو میر زمانے کو اچھا کہہ دیا جاتا ہے مگر بعض اوقات ایک ہی مضمون میں ان کے کسی اور عاصر کا جب تذکرہ ہوتا ہے تو وہی دور سب سے برا دور بن جاتا ہے۔ یہی حالت خواجہ میر درد، میر حسن، غالب، مومن، حالی اور اقبال کی تنقیدوں میں برابر نظر آتی ہے۔۔۔۔۔ اور میں دیانت داری سے کہتا ہوں کہ اس طریق کار کے سبب اردو نقاد اور تنقید دونوں کے متعلق قارئین کا اعتقاد اٹھتا جاتا ہے۔۔۔۔۔ اس کا باعث بھی یہی ہے کہ تنقید میں تحقیق کی ضرورت محسوس نہیں کی جاتی۔ نقاد صرف ذوقیات کا محکوم بن جاتا ہے اور ہر واقعہ کی تحقیق کو اپنے دائرے سے باہر کی چیز سمجھتا ہے۔

میں نے تنقید و تحقیق کی ہم آہنگی اور ہم رکابی پر زیادہ زور اس لئے دیا ہے کہ ہماری تنقید کو تحقیق کی کمی کی وجہ سے بے نقصان

ہنچ رہا ہے۔ نقاد اگرچہ اس سے بے نیاز نہیں ہو سکتے مگر اس سے پہلو
بچانے کے مرکب ضرور ہوتے ہیں، جس کی وجہ سے تن آسانی کی عادت
بڑھ رہی ہے اور۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ زیر تنقید مصنفوں کی تعانیف کو
دس دس بیس بیس مرتبہ پڑھنے اور غور سے پڑھنے کی جو
عادت مغرب کے مصنفوں میں پائی جاتی ہے۔ اس کی مثالیں ہمارے
ملک میں شاذ ہیں۔ یہاں تو تعنیف صحافتی ضرورتوں کے ماتحت ہوتی
ہے؛ اسی لئے سچی محنت کے آثار بہت کم پائے جاتے ہیں اور نظریات
و نتائج اتنے پادر ہوا ہوتے ہیں کہ معمولی سے تجزیے کی بھی تاب نہیں
لا سکتے۔ خیر وہ زمانہ تو اب گزر گیا ہے جب تاشرائی تنقید کا نیا دنیا
جوش اٹھا تھا اور بعض نقاد یہ تک کہنے لگے تھے کہ اجی صاحب اہل
شے تو ادب پارہ ہے بس اسی پر غور کرو اسی کا تجز کر و، اس سے باہر
بالکل مت دیکھو۔ مصنف یا شاعر کو درمیان لانے کی کہا ضرورت ہے نہ
تو خود بھی اپنی بات نہیں سمجھتا ہو گا وغیرہ وغیرہ۔ خدا کا شکر ہے کہ اب
ایسی باتیں کہنے والے زیادہ نہیں رہے۔ پھر بھی اہل قلم میں یہ رجحان
موجود ہے کہ وہ مصنف کی شخصیت و حیات اور اس کے ادب پاروں
کے باہمی روابط کو سمجھنے کی کوشش نہیں کرتے اور اس بارے میں
سہل انگاری سے کام لیتے ہیں؛ حالاں کہ مصنف کی زندگی کا کوئی
واقعہ بھی تنقید کے نقطہ نظر سے بے کار نہیں سمجھا جاسکتا۔ سوائے
غریب سے ادب پر روشنی ڈالی جاسکتی ہے اور بعض اوقات تو سوانح
نثریوں سے بلا مصنفوں اور شاعروں کے خطوط سے فنی تخلیقات کو
سمجھنے میں بڑی مدد ملتی ہے۔ اسی طرح تہذیب اور سخن کے حقائق کا

علم بھی ادبی جائزوں کے سلسلے میں مفید بلکہ ضروری ہوتا ہے، یہاں تک کہ دوسری زبانوں کے معاصر ادبوں کی تاریخ سے واقفیت بھی بعض اوقات ناگزیر ہو جاتی ہے۔ مگر تنقید و تحقیق کو دو الگ چیزیں قرار دینے والے اس کی اہمیت نہیں سمجھتے۔

ماحصل یہ کہ تنقید میں بھی تحقیق کے کئی پہلو نکلتے ہیں اور تنقید کے لئے بھی تحقیق ایک لازمی عامل ہے۔ ساں بوائفن کے ساتھ فن کار کو بھی سمجھنے کی دعوت دینا ہے۔ آئی۔ اے۔ رچرڈز فن کے ساتھ قاری کے ذہن اور ماحول کو سمجھنے کی تاکید کرتا ہے۔ رابرٹسن تو اس سے بھی آگے بڑھ کر خود ناقد کو بھی اس میں لے آتا ہے اور اس کی لفیلٹ شناسی کو ضروری قرار دیتا ہے۔ طاں ساری اجتماعی تہذیب کے مطالعے کو اہمیت دیتا ہے اور ہر برٹ میولر کے نزدیک تو زمانے کی مجموعی فکری روح کی شناخت بھی ضروریات تنقید میں شامل ہے غرض کوئی سچی تنقید تحقیق سے آنکھ نہیں چرا سکتی اور صرف تاریخ ہی نہیں، حیات انسانی کی پوری تاریخ اس کی لپیٹ میں آتی ہے۔ یہیں پہنچ کر تحقیق و تنقید ہم معنی سے الفاظ بن جاتے ہیں، کم از کم دونوں کی باہمی بے تعلقی کا دعویٰ غلط ہی ثابت ہوتا ہے۔

”آپ کیوں شعر کہنا چاہتے ہیں؟ اگر نو جوان

اس کا یہ جواب دے کہ میرے پاس کہنے کے لئے

اہم چیزیں ہیں، اور میں انہیں کہنا چاہتا ہوں تو

وہ شاغر نہیں ہے، لیکن اگر وہ یہ جواب دے کہ

میں لفظوں کے ارد گرد رہ کر رہ سنا چاہتا ہوں کہ

وہ کیا کہہ رہے ہیں تو کہا جاسکتا ہے کہ شاید
وہ شاعر بن جائے

آڈن

اور الفاظ بھی تو اپنی ایک تاریخ رکھتے
ہیں۔ سماجی اور تہذیبی — پھر کیا کوئی نقاد ان کی تحقیق سے
بے نیاز ہو سکتا ہے؟

تنقید اور نفسیات

کسی ادب پارے کی قدر و قیمت کی تعین کے لئے اس کی نوعیت کا بیان بڑی اہم بات ہے۔ نوعیت کا یہ سوال براہ راست نفسیات تک جا پہنچتا ہے۔ یعنی ان مخفی نفسی و ذہنی کیفیات تک جن کی تحریک سے یا جن کے ماحول میں کوئی ادبی تخلیق انگڑائی لیتی ہے۔ کہنے کو تو تنقید کا نفسیاتی دبستان الگ بھی موجود ہے جس سے یہ شعبیہ ہو سکتا ہے کہ شاید کوئی ایسی تنقید بھی موجود ہے جس میں نفسیاتی عنصر سے موجود ہی نہ ہو، مگر الگ نفسیاتی دبستان کی موجودگی سے یہ نتیجہ نکالنا غلط ہے کہ غرن عام میں جو تنقیدیں غیر نفسیاتی کہلاتی ہیں ان سے نفسیات یکسر خارج ہے:

قری کا طوق حلقہ بیرون در ہے آج

مثلاً یہ دیکھئے کہ ارسطو اور افلاطون دونوں کا ادب و تنقید میں نقطہ نظر اپنا اپنا ہے۔ ارسطو ان نفسیاتی عوامل پر زور دیتا ہے جن کے تحت کوئی ادیب ٹریجڈی یا المیہ لکھنے پر مجبور ہو جاتا ہے مگر افلاطون ادیب کی نفسی کیفیت کے تذکرے سے ہٹ کر ادبی شاہکاروں کی مخفی نفسی لہروں کا جائزہ لینا ضروری خیال کرتا ہے!

بھی تھا، مگر ورڈز ورتھ کو یہ فضیلت ضرور حاصل ہے کہ اس نے تخلیقی عمل کے محرکات کی دیانت دارانہ جستجو کی اور ہمیں بہت سے قیمتی اصول بتا گیا۔ اس نے اپنے "Lyric Ballads" کے ۱۸۰۰ء کے ناولے ایڈیشن کے دیباچے میں شاعری اور شاعر کے باہمی روابط سے متعلق نتیجہ خیز بحث چھیڑی ہے۔۔۔۔۔ اور شاعر کے متعلق کہا ہے کہ "وہ ایک انسان ہے جو انسان سے خطاب کرتا ہے۔۔۔۔۔ مگر نفس انسانی کے متعلق اس کا علم اور انسانوں سے بدرجہ ہاں زیادہ ہوتا ہے"۔۔۔۔۔ اب شاعری کے سلسلے میں نفس انسانی کی اس بحث سے تنقیدی مطالعے کے نفسیاتی عناصر کی جستجو پیدا ہوئی اور وہاں ختم ہوئی جہاں اب رجحورڈز نے اسے پہنچا دیا ہے۔۔۔۔۔ اور پھر ورڈز ورتھ کا یہ خیال کہ شاعری کے لئے فطری زبان کی ضرورت ہوتی ہے، یہ چیز بھی تو بالآخر نفسی محرکات کے سرچشموں سے جا ملتی ہے۔۔۔۔۔ زبان بھی تو ذہن انسانی کی ترجمان ہے؛ اسی لئے یونانیوں نے اور بعد میں عربوں نے ذہن کا نام ہی نفس ناطقہ رکھ دیا تھا۔

اب وہ نفسی کیفیات جن کے زیر اثر ادب و فن کی کوئی تخلیق نمود حاصل کرتی ہے، مختلف ہوتی ہیں اور ان کے متعلق نفسیات کے مختلف دہشتالوں کے بیانات مختلف ہیں۔ فریڈ کے مدرسے تحقیق کے خیالات فن اور اعصابی و نفسی کیفیت کے باہمی رشتے کے بارے میں خاص ہیں اور رنگیوں کے اپنے۔ مگر دونوں گروہ شاعری اور فن کی نفسیات کے متعلق بڑی حد تک مشترک راستوں پر چلتے ہیں۔ اس کے زیر اثر عام طور سے یہ خیال مقبول ہو گیا ہے کہ فن کار اعصاب زدہ، نفسی طور پر

مرض اور سوچھڑو جھک کے لحاظ سے غیر متوازن شخص ہوتا ہے اور فن اسی مرض کی علامت ہے۔

شاعری کے بلے میں آج ہی نہیں قدیم زمانے سے یہ خیال چلا آتا ہے کہ یہ جنون کی ایک قسم ہے اور مرض ہے۔ اگرچہ شاعری کو ”جزیرے است از تعمیر“ کہنے والے بھی بے شمار ہو گزرے ہیں۔ خیر، یہ تو پرانی بات ہے: جدید زمانے میں شاعری اور فن کی نفسی توجیہ زیادہ باضابطہ انداز میں کی گئی ہے۔ اس سلسلے میں دو مضمونوں کا خاص حوالہ دیا جاسکتا ہے۔ ایک تو ایڈمنڈ ولن کے مضمون ”

The Wound and the Bow کا۔ اس میں یہ خیال ظاہر کیا گیا ہے کہ سوفوکلینز کی تمثیل فلقطیطس دراصل ایک فن کار کی تمثیل ہے۔ یہ کردار ایک جزیرے میں جلا وطنی کی زندگی گزارنے پر مجبور ہو جاتا ہے وہ ایک بدبودار نا سور میں مبتلا ہوتا ہے اس لئے ایک جزیرے میں اچھوتوں کی طرح دن گزارتا ہے۔ اس اثنا میں یونانیوں کو طراجنہ کی لڑائی پیش آ جاتی ہے اور انھیں فلقطیطس کی جادو والی تلوار کی ضرورت آپڑتی ہے؛ چنانچہ اس کی خاطر وہ اسے ڈھونڈھ نکالتے ہیں اور اس کی تلوار سے فائدہ اٹھاتے ہیں۔

اس تمثیل سے یہ ظاہر کرنا مقصود ہے کہ فن ایک مرض ہے مگر دوسری طرف درد کی دوا بھی ہے۔

اے ستار درد در بازار جاں انداختہ

گو ہر سود در جیب زیاں انداختہ

اس موضوع پر دوسرا مضمون ایونل ٹرنلنگ کا ہے A Stand

Neurosis اس میں شاخروں اور فن کاروں کے فن اور نفسیات کے رشتوں کا سراغ لگانے کی کوشش کی گئی ہے۔ مگر ٹرلنگ نے تو یہ سلسلہ بہت دور تک پہنچا دیا ہے اور لکھا ہے کہ صرف شاعر اور ادیب ہی نہیں بلکہ دوسرے صنائع اور فنون والوں کی فنی کامیابی و ناکامیابی ذہانت و خباوت اور ان کے خاص کم و کیف اسی عصابیت کا نتیجہ ہوتے ہیں؛ یا ہر کمال اند کے آشفٹگی خوش است ہر چند عقل کل شدہ بے جنوں مباحث

گویا یہ مرض، یا یہ اعصابیت ہی در پردہ جو ہر کمال یا متاع ہنر کی ذمہ دار ہے۔ سعدی نے اہل طریقت کے متعلق لکھا تھا: بظاہر پر اگندہ و بیاطن جمع، — ان نفسی عوامل کے ضمن میں اسی کو الٹ کر یوں کہا جاسکتا ہے؛ بظاہر جمع و بیاطن پر اگندہ — اگرچہ میر نے اپنی حالت یوں بیان کی ہے؛

انداز سے ہے پیدا سب کچھ خبر ہے اس کو
گو میر بے سر و پا ظاہر ہے بے خبر سا

تو حالت جب یہ ہوئی کہ تخلیقی آرٹ ہی نہیں بلکہ ہر وہ شے جو نظر و فکر کی محتاج ہے، ایک طرح کا درد، ایک طرح کا غرضہ ہے (درد و غم جمع کیے کتنے تو دیوان کیا) تو اس میں کیا شبہ رہ جاتا ہے کہ تنقید کو اپنے جائزے، تجزیے اور تحقیق میں نفسی محرکات یا پس منظر کا لحاظ رکھنے کے بغیر کوئی چارہ نہیں۔ جب جنون اور فن کار شہ مستقل اثری ابدی ہے تو ناقد کی کیا مجال ہے کہ اپنے آپ کو ناقد کہے اور نفسیاتی اسباب کی سراغ رسانی نہ کرے۔ گویا یہ سلسلہ جنوں جس طرح شاعر

وفن کار کے معاملے میں دامن ابد سے وابستہ ہے، اسی طرح خود ناقد کے دامن سے بھی وابستہ ہے۔ بقول میر:۔

جب سے ناموس جنوں گردن بندھا ہے میرے تیر
جیب جاں وابستہ زنجیر تا داماں ہوا

تنقید میں لفظیات کے استعمال کا ایک اہم پہلو مصنفوں اور فن کاروں کے نفسیاتی تجزیے سے متعلق ہے اور اس سلسلے میں کئی سوال سامنے آتے ہیں۔ مثال کے طور پر فانی کو لہجے، اس کے کلام کے مطالعے میں کئی سوال ابھریں گے۔ مثلاً یہ سوال کہ فانی کی شاعری سے فانی کی لفظیات کا جائزہ کس طرح لیا جائے؟ یا یہ سوال کہ فانی نے زندگی کو چھوڑ کر موت کو کیوں اپنا محبوب مقصد قرار دے لیا تھا؟ ان کی شاعری سے اس امر کا سراغ کہ بچپن یا لڑکپن میں آرزوؤں اور امیدوں کی شکست کی کیا صورتیں پیدا ہوئیں؟ وغیرہ وغیرہ۔ مگر یہ فانی پر ہی موقوف نہیں، دوسرے شاعروں کے متعلق بھی یہ طریق بحث قابل عمل ہے۔ خود میر تقی کی شاعری سے ان کے اپنے نفسی کوالف کا سراغ لگایا جاسکتا ہے اور ان کی نامرادیوں کے واقعات کے تاریخی بیانات سے تائیدی مواد حاصل کیا جاسکتا ہے۔ اسی طرح غالب و اقبال۔ رحمان چغتائی اور فیض سمجھی کو اس تجزیے کا تختہ مشق بنایا جاسکتا ہے۔

تنقید میں اس قسم کے نفسیاتی تجزیے سے ضروری نہیں کہ ہمیشہ صحیح نتائج ہی برآمد ہوں مگر اس میں کچھ شک نہیں کہ اکثر یہ نفسیاتی طریقہ فن اور فن کار دونوں کے سمجھنے میں مدد دیتا ہے شاعر تک اور شاعر سے اس کی شاعری تک نفسیاتی تنقید دونوں طرف چلتی ہے اور خوب چلتی ہے۔ کسی

خاص مصنف کے محبوب الفاظ، اس کے مخصوص استعارے، اس کے
 پسندیدہ تکیہ ہائے کلام جن کو وہ بار بار دہراتا ہے۔ اس کے باطنی
 کوالف کا عکس ہوں گے۔ اپنی الفاظ و استعارات کو اس کے نفس کی
 کلیدوں کا درجہ حاصل ہوتا ہے اور انہی سے مصنف کی باطنی دنیا کے
 ہزاروں راز معلوم کئے جاسکتے ہیں۔ — الفاظ اسی طرح ہیں
 جس طرح انسان کے چہرے پر آنکھیں ہوتی ہیں کہ خاموش ہیں
 مگر اندرونی جذبات کے سارے نہیں تو اکثر راز ان سے فاش
 ہو کر رہتے ہیں۔

چشم خواباں خامشی میں بھی نوا پر داز ہے

سرکہ تو کہوے کہ دود شعلہ آواز ہے

اور چشم خواباں پر ہی کیا موقوف ہے۔ ہر آنکھ باطنی دنیا کے غریب
 کا کام دیتی ہے اور اس کے اندر سے وہ سب مناظر آشکارا ہو کر
 رہتے ہیں جو یوں سامنے نہیں آتے۔ شبلی کے تکیہ ہائے کلام اور محبوب
 الفاظ (غور کرو، عجیب راز ہے، نکتہ وغیرہ) اور اس کے استعاروں
 کا مخصوص رنگ (اچانک پن، طاری، سبجانی کیفیت وغیرہ) اور اس
 نوع کے لاتعداد خارجی خصائص شبلی کی نفسی حالتوں کا راز آشکارا
 کرتے ہیں۔ — پھر ان کو اکرام کے ”غالب نامہ“ کے
 ساتھ ملا کر پڑھئے تو نفسیاتی مطالعے کی اہمیت خود بخود واضح ہو جاتی
 ہے۔ البتہ یہ ضرور کہنا پڑتا ہے کہ اس مطالعے میں احتیاط لازمی ہے
 ہے۔ لہذا یہ طرز جستجو ایک آزمائشی اور تجرباتی چیز ہے۔ — یہ
 ہو سکتا ہے کہ محقق کی کوشش ہی بے اصول اور خام ہو اور اس کے

البتہ یہ صحیح ہے کہ بعض لکھنے والے "گفتہ آید در حدیث دیگران" پر عمل کیا کرتے ہیں۔ لیکن خطوط کی سرگزشتیں ایک خاص حد تک قاضی عبدالغفار کی اپنی زندگی کے نقوش ہیں۔ مگر یہ اصول ہر جگہ صادق نہیں آتا۔ مثلاً شاعری کی ہر صنف میں اور ہر شاعر کی شاعری میں خیالات و افکار تو اپنے ہی ہوں گے مگر شخصی کردار کے جسم پر وہ قبا ضروری نہیں کہ چست ہی بیٹھے جو کلام سے تیار ہوتی ہے عرب شاعر نے جب یہ کہا تھا:۔

وما الدهر الا من رواة قصا بلدی

اذا قلت شعراً فاصبح الدهر منشدا

گو گویا اُس نے اپنے کردار کو وسیع ترین انسانی اور کائناتی کردار میں ڈھال کر ذاتی تشخص کی حدود کو بالکل مٹا دیا تھا۔ ایسی شاعری سے ذاتی کردار کی قماش تیار کرنا کوئی آسان کام نہیں۔ پھر اس کا ایک اور پہلو بھی ہے۔ ظہوری فارسی کے تہجیل پسند دبستان شاعری کا ایک اہم رکن ہے۔ غالب بھی اس کے تہجیل اور شان سے مرعوب تھے:۔

ہوں ظہوری کے مقابل میں خفائی غالب

اپنے دعوے پر یہ حجت ہے کہ مشہور نہیں

اور اگرچہ سچے جذبات کے اعتبار سے کجا غالب کجا ظہوری مگر پھر بھی غالب کی تہجیل پسندی ظہوری کو خراج تحسین پیش کرنے پر مجبور ہوتی۔ غرض ظہوری بڑا شاعر تھا اور اس کی بڑائی علی العموم تسلیم ہوتی مگر اس کے خلوص کی گواہی دینے میں بڑی ہی کچا ہٹ محسوس ہوتی

ہے چنانچہ اس نے جب یہ کہا؛
 در محبت آنچہ می گویم اول می کنیم
 پارہ پیش است از گفتار ما کردار مسا
 کو یقین سے یہ نہیں کہا جاسکتا کہ سچ میج اس کا کردار اس کی گفتار
 یا شاخزانہ دعوے کے مطابق ہے۔ یا اس کی یہ بات کر؛
 در محبت آنچہ می گویم اول می کنیم
 واقعہ میں اعتماد کے لائق ہے یا نہیں، اس کی شکم کون کھا سکتا
 ہے۔

اس سے یہ ظاہر ہوا کہ کلام سے یا شاخزانہ دعوؤں کی بنا پر۔
 سوانح یا اس سے بھی زیادہ کسی ادیب کے نفس تک پہنچنے کا طریقہ
 مفید ہونے کو مفید ہی ہوتا ہے مگر ضروری نہیں کہ ہمیشہ صحیح ہو۔
 حقیقت یہ معلوم ہوتی ہے کہ اس باب میں ہر مزاج مختلف فضائل
 رکھتا ہے۔ بعض لوگ اپنی شاعری اور فن پر اپنی خلوت کے دروازے
 بند کئے رکھتے ہیں اور ان کے برعکس بعض جو کچھ کہتے ہیں اپنی ہی خلوت
 کے اسرار بیان کر رہے ہوتے ہیں یہ ہر فطرت کے اپنے اپنے احوال اور
 ہر مزاج کے اپنے اپنے رنگ ہوتے ہیں، خصوصاً اہل فن کی طبع و مزاج
 کی بوجہ جیسیوں کی شرح تو اظہار و بیان کے کسی سلسلے میں سما ہی نہیں سکتی۔
 ہر ایک کا مزاج اپنا اپنا اور ہر ایک کی فطرت اپنی اپنی — رنگا
 رنگیوں کے یہ تضاد ظلم و نیرنگ کے عجائبات تک جا پہنچتے ہیں؛
 خندہ و گریہ عشاق نہ جاسے دگر است
 می سرایم بہ شب و وقت تھری مویم

اور غیر یقینی عمل ہے، اگرچہ :

خوش تر آن باشد که ستر دلبران

گفته آید در حدیث و یگراں

یعنی شخصی احساسات کا غیر شخصی طرز بیان بھی غیر شخصی

الوان کے شاطات میں ہے۔ پنجابی کا ایک مصرع اسی حقیقت کی

ترجمانی کرتا ہے!

منی رووے یاراں نوں لے لے نام بھراواں لے

پھر بھی غیر شخصی الانوار میں مصنف کی نفسیات کی نشانی دہی کا عمل

بیچیدگی سے خالی نہیں۔ پریم چند کے ناول اور کہانیاں اس کے

نظریات کی ترجمان تو ہیں مگر فرارڈ اور میٹنگ کے اکتشافات کی روشنی

میں ان سے اس کے لاشعور اور تخت الشعور کی بگڑی ہوئی آرزوؤں کے

مرتب نقشے بنائے بھی جاسکتے ہیں۔ یہ یقینی نہیں بلکہ جو مصنف خود

علم نفسیات کو اپنے ناولوں، افسانوں میں استعمال میں لائے ہیں۔

(ممتاز مفتی، قرۃ العین حیدر، حجاب امتیاز) ان کے متعلق بھی یہ

نہیں کہا جاسکتا کہ ان کے ناولوں اور کہانیوں کے اندر سے ان کی اپنی

سرشت لازمًا رونمائی کرتی ہے۔ اس کے برعکس شخصی الانوار

کی بات مختلف ہے۔ رومانی شاعری یا رومانی افسانوی ادب

میں مصنف کی اپنی ذات بڑی شدت سے دخیل ہوتی ہے۔

یہ علی العموم بڑی حد تک مصنف کی اپنی ہی سرشت کا تار و پود ہوتا

ہے جو اس کی شاعری کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اس سے شاعر کی

سرشت کے ہیچ و خم کا حال معلوم کرنا مشکل نہیں۔ مثلاً غزل سے یا

غزلیہ نظموں سے، جن میں داخلیت بنیادی مختصر ہے، شاعر کی قامت
اور نفسی وجود کا حال معلوم کرتا نسبتاً آسان ہے۔ مگر اس میں
بھی تجربے کا سو فی صدی کامیاب ہو جانا ضروری نہیں۔

ہماری غزل کی شاعری میں اتنا تنوع ہے کہ بعض اوقات اس
کی حدیں ساری شاعری پر محیط ہو جاتی ہیں۔ اس لئے
گزشتہ پیراگراف کے نتائج ساری غزلیہ شاعری پر بھی منطبق نہیں ہوتے،
یعنی ہر غزل مصنف کی ترجمان نہیں ہو سکتی؛ مثلاً لکھنؤ کی غزل کا بیشتر
حصہ انفرادی نفسیات سے زیادہ اجتماعی نفسیات کی نمائندگی کرتا ہے۔
اس میں مصنف کی شخصی ذات کم سے کم ظاہر ہوتی ہے۔
اسی طرح اس کے بالعکس ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ مشنویات میں سب
مثنویاں تو نہیں مگر بعض مشنویاں مصنفوں کی سرشت یعنی گہرے
نفسی رجحانات کی ترجمان ہیں۔ میراثر کی 'خواب و خیال'، سراج
اورنگ آبادی کی 'بوستان خیال'، دونوں نفسیاتی مطالعے کا عجیب
و غریب موضوع بن سکتی ہیں۔ سراج کی مثنوی کے موضوع میں
عجیب ذہنی تضاد ہے اس کو پڑھ کر صاف صاف معلوم ہوتا ہے
کہ شاعر کے شعور و لا شعور میں زیر دست کش مکش جاری ہے۔
مثنوی کا شعوری اخلاقی سبق؛

الہی بتوں سے مرا دل چھڑا

اس کی غیر شعوری آرزو سے (جو سراپا جیسی معلوم ہوتی

ہے) ٹکرا رہا ہے اور مصنف کے اندر کے راز خوب ظاہر کر رہا
ہے۔ ادھر عالی کی آرزو دیکھئے:۔

یارب طلب وصل ہو یا ہو طرب وصل
 جس دن کہ یہ دونوں نہ ہوں وہ دن نہ دکھانا
 غالب کا یہ خیال کہ ”رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے“
 ان دونوں صورتوں میں شعور و لا شعور کے درمیانی ایک تطابق
 پایا جاتا ہے جو خود ایک نفسی کیفیت کا خاکس ہے، مگر سراج
 اور نگ آبادی کے یہاں نمود، حقیقت سے تکرار ہی ہے۔ سراج
 کے مقابلے میں میراثر کی مشنوی ”خواب و خیال“ اور نواب مرزا شوق
 کی مشنویوں کا راستہ بالکل صاف ہے۔ ان میں نمود و حقیقت کا
 تضاد نہیں۔ ہاں یہ صحیح ہے کہ خواب و خیال، میں بالآخر وہی
 نمائش (آنچہ می نمائی ہستی، کی ضد) سامنے آتی ہے۔ مگر انہوں
 نے عاشق کی نفسیات کے پردے اچھی طرح ہٹائے ہیں اور انسانی
 کے نفسیاتی مسئلے کو خوبی سے پیش کیا ہے۔ میراثر اردو فارسی شاعر
 میں غالباً منفرد شاعر ہیں جن کے ہاں عاشق کے نفسیاتی تضاد کو
 نمایاں کیا گیا ہے یعنی یہ کہ ہر محبوں کہنے کو تو کسی لیلیٰ کے حسن کا شیدا
 ہوتا ہو گا مگر دراصل اپنے آپ ہی کو لیلیٰ تصور کرتا ہے۔
 میراثر کو شکایت یہ ہے کہ ہر عاشق اپنے معشوق سے گلہ مند رہتا
 ہے کہ وہ اسے جوابی طور پر چاہتا کیوں نہیں۔ مگر یہ
 نہیں سوچتا کہ شاید معشوق کو اس کی طرف طبعی رغبت ہی نہ ہو؛
 بد صورتی کے سبب یا بد وضعی کے باعث یا طبعی ذوق کے
 مطابق نہ ہونے کی وجہ سے۔ بعض بد صورت لوگ غم بھر حسین
 معشوقوں کے درپے رہتے ہیں۔ شاید اس زعم میں

کہ ہم لیلیٰ ہیں اور طرف ثانی کو مجنوں ہونا ہی چاہیے۔ غالب
نے تو حقیقت کو تسلیم کر لیا تھا۔

غافل ان مر طلعتوں کے واسطے

چاہیے والا بھی اچھا چاہیے

مگر غام عاشق اس غلط فہمی میں مبتلا رہتے ہیں کہ ہم صرف محبت
کئے جانے کے لئے پیدا کئے گئے ہیں۔ غرض وہ دنیا کو
پیشم نرگس دیکھتے ہیں۔ میرا اثر نے یہ بہت اچھا نکتہ اکٹھا کیا
ہے۔ اس کے علاوہ عشق اور جنس کی وحدت کو تسلیم کرتے ہوئے
موجودہ جنسیاتی مشرب کی بڑی حد تک پیش روی کی ہے۔ اس مشنوی
سے خود مصنف کے جنسی اور نفسی مذاق کا حال بھی معلوم ہو جاتا ہے،
خواہ ظاہر میں پردہ رکھنے کی کوشش کی ہے۔

تو نظر باز نہ ورنہ تغافل نگہ است

تو سخن غنم نہ ورنہ خموشی سخن است

اس۔۔۔ اور میر کی مشنویاں تو ان کے نفسی اور شخصی رجحانات
و مسائل کی تفصیلی حد تک عکاسی کرتی ہیں۔ شخصی سوانحی جزئیات
نگارہ کی ان کو خاص عادت ہے اور گہرے نفسیاتی عبار خود بخود
پھیل کر ان کی شاعری میں اپنی تپیں جلاتے جاتے ہیں۔ ایک غزل میں
اپنے اس رجحان کی طرف اشارہ بھی کیا ہے؛

اس پہ دے میں غم دل کہلے میرا پنا

کیا شعرو شاعری ہے یار و شعار عاشق؟

اس رجحان کے باعث ان کی مشنویاں سوانحی اور نفسیاتی

مواد سے مالا مال ہیں، باقی شاعروں کی مثنویاں نسبتاً بنجر ہیں یہی حال دوسری اصناف کا بھی ہے (کم و بیش) اگرچہ تنقید کے نفسیاتی طریقوں کا استعمال ہر جگہ کچھ نہ کچھ مفید ہی رہتا ہے! اس مضمون میں جدید ادب کے متعلق تفصیل میں جانا اس لئے ضرورت ہے کہ نیا شاعر شعور و لا شعور میں رابطہ اتصال پیدا کرنے کا مدٹی بھی ہے اور اس پر عامل بھی، اس لئے اس کے کلام کا نفسیاتی تجزیہ بالکل قدرتی طریق کار ہوگا، خصوصاً مقصدی شاعری میں (ترقی پسند ادیبوں کی شاعری میں) شعور و لا شعور کے تضاد و تجب لطفت دیتے ہیں۔
اور میں جب کبھی اپنے دوست اور محبوب شاعر فیض کے اس مہرے کو پڑھتا ہوں:

تجھ سے بھی دل فریب ہیں غم روزگار کے

تو مجھے اپنے اس دوست کی معصوم آواز نے خود فراموشی بڑا مزا دے جاتی ہے۔ دراصل یہ سب کہنے کی باتیں ہیں، روزگار کے غم کب دل فریب ہوئے؟ وہ تو دل گداز اور جاں گسل ہی ہوتے ہیں؛ البتہ محبت کے غم ہر حال میں دل فریب و دلکش ہوتے ہیں اور سدا ایسے ہی رہیں گے۔ یہ تو ایک دلکش فریب نفس ہے جو انسان کو کبھی کبھی اپنے عقائد کو دے جاتا ہے۔ یہ حقیقت سے چشم پوشی ہے۔ میر تو اس مجازی طرز تشبیہ سے بھی ناخوش تھے جو قد ملنے محض تفنن کے لئے اختیار کر رکھی تھی۔ لب معشوق کو یا قوت سے یا گل برگ سے تشبیہ دینے کا کچھ ایسا رواج ہوا کہ سبھی لب کو لعل یا گل برگ کہنے لگے۔ مگر میر کو یہ شیریں اور خوش رنگ تھوٹا پسند نہ آیا؛

ہر چند ہر سبیل تفتن ہی کیوں نہ ہو
 اور یہ غم روزگار کو غم عشق سے دلفریب تر کہنے والی
 ادا تو صرف ایک پیرایہ ادا ہے ورنہ شاعر کا لا شعور بلکہ شعور کی قدر سے
 آزاد حالت اس کی تائید کہاں کر سکتی ہے؟
 غرض نئے ادیبوں کی شاعری کا مطالعہ نفسیات کے کھوجی کے لئے
 توقعات سے بے نیاز میدان تحقیق ہے۔

آخر میں یہ انتباہ بھی شاید بے محل نہ ہو گا کہ تنقید میں محض
 نفسیاتی طریق کار ہی کو مستند ترین اور واحد طریق کار سمجھ لینا غلطی ہے
 ————— تنقید ایک مرکب اور پیچیدہ تجزیاتی اور تحقیقی عمل ہے
 ————— اس کے راستے متعدد ہیں اور جتنے ہیں سب اپنی اپنی جگہ
 درست ہیں، اسی لئے ایک اچھا ناقد سبھی شاہراہوں پر نظر رکھتا ہے
 کیوں کہ اسے معلوم ہے کہ کسی ایک شاہ راہ پر چلنے سے بعض اوقات
 منزل دور سے دور تر ہو جاتی ہے۔ وہ جانتا ہے کہ انسانی ذہانت
 و طبیعت کی نیرنگیوں کی نہ کوئی حد ہے نہ حساب، لہذا چشم تنقید کو
 مے خاؤ نیرنگ ہونا چاہئے اور اس آنکھ کو جال معنی کی تلاش میں
 ہر سو نگراں رہنا چاہئے :۔

ذرہ ذرہ سا غرے خانہ نیرنگ ہے

گرویش مجنوں بہ چمک ہائے لیلی آشنا

تنقید میں جس طرح نفسیات کا طریق جستجو نتیجہ خیز ہے، اسی
 طرح غمرانی اجتماعی طریق تحقیق بھی مفید ہے۔ اسی طرح تنقید
 کے سائنسی طریقے ————— اور تنقید کے جمالیاتی انداز —————

ایک ناقد سبھی پر نظر رکھے تو کام چلتا ہے ورنہ لغزش کا ہر ہمس
 خطرہ ہے۔

ہے رنگ لالہ و گل و نسریٰ جدا جدا
 ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہئے
 یعنی بہ حسب گردش پیمائش صفات
 فارغ ہمیشہ مست سے ذات چاہئے

زوانہ کی کیا ہے؟

اور جب ہم اپنی لغات الفنون کی ترتیب کے دوران،
رومانیت کی اصطلاح پر پہنچے تو اپنی بے چارگی کا گہرا احساس ہوا
معلوم ہوا کہ یہ لفظ جتنا دل خوش کن ہے تشریح کے لحاظ سے اتنا
سہل نہیں۔ لغات اور فرہنگ، اصطلاحات کے سائیکلو پیڈیا اور تنقید
کی کتابیں۔۔۔ ایک ایک اور سب کی سب الگ الگ کہانی سناری
ہیں۔۔۔ اردو لغات الفنون کے مرتبین کو یہ بھی احساس تھا کہ رومانیت
کا ایک بڑا خاص اگرچہ مغربی ادب سے متعلق ہے تاہم رومانیت کا لفظ ایک خاص مزاج
اور خاص طرز احساس کی بھی تو نمائندگی کرتا ہے۔ ہذا یہ بھی معلوم ہونا چاہئے کہ ہمارے اپنے
ادبوں میں یہ نمائندگی کن کن لفظوں نے کیا یہ جاننا ہمارے لئے اس وجہ سے بھی ضروری
تھا کہ ہماری لغات الفنون زبان اردو میں لکھی جا رہی تھی۔۔۔
اور ظاہر ہے کہ اس زبان کی تعبیر میں فارسی وغیرہ نے بھی حصہ لیا
ہے۔ پس لازم ہوا کہ یہ معلوم ہو کہ اردو فارسی شاعری میں رومانیت
کیا کیا شکلیں اختیار کرتی رہی۔

اگر فیصلہ گوئے پر چھوڑ دیا جائے تو اس کی رائے میں روم
ایک مریض ہے۔ اس کے نزدیک تخلیق عمل یا مزاج کی یہ کوئی صحت

مند صورت نہیں۔ گوٹے بنے صاف صاف کہہ دیا کہ رومانی مسلک
 مرہٹانہ مسلک ہے اور یہ بھی کراچھا ادب پارہ ہمیشہ وہ ہو گا جو
 بلا سیکیت کے اصولوں کی پیروی کرے گا، لیکن نابغہ ہستیوں کی
 یہ ایک کوتاہی ازل سے چلی آتی ہے کہ وہ خود نقاد کے بیمار ہوتے ہیں۔
 گوٹے نے کم سے کم دو کتابیں ایسی لکھی ہیں جن میں شدید رومانیت
 موجود ہے اور ان کا شمار عظیم کتابوں میں ہوتا ہے؛ اول ”در کھر
 کے غم“ دوم ”فاؤسٹ“، گویا یہ شاہکار یا تورومانی ادب سے
 خارج ہوئے یا ان کو بڑی کتابوں میں شمار نہ ہونا چاہئے؟
 لیکن ایسا نہیں یہ دونوں مسلم طور پر بڑی کتابیں ہیں بہر حال
 رومانیت کے صحیح مفہوم نیز اس کے کیفیت و کم کی تعیین اور شناخت میں
 اتنی دشواریاں ہیں کہ بڑے بڑے نابغہ نقاد بھی لڑکھڑا جاتے ہیں اور آج ہم رومانیت
 کے متعلق اگر کوئی عین بات کہنا چاہیں تو یہی کہہ سکتے ہیں کہ رومانیت کے معنی رومانیت ہیں۔
 البتہ دور دور کی حد قائم کی جاسکتی ہے اور اس مضمون کی
 حد بھی یہی ہے۔

رومانیت کا ایک ڈھیلا سا مطلب یہ ہے کہ یہ ایک ایسے
 اسلوب اظہار یا انداز احساس کا اظہار کرتی ہے جس میں فکر کے
 مقابلے میں تخیل کی گرفت مضبوط ہو۔ رسم و روایت کی تقلید سے آزادی
 خیالات کو سیلاب کی طرح جدھر ان کا رخ ہو آزادی سے بہنے دیا
 جائے۔ یوں ہر انسان کے مزاج میں کچھ نہ کچھ رومانیت ضرور
 ہوتی ہے۔ ہر انسان اپنے لئے ایک خیالی دنیا بناتا ہے اور اندر
 ہی اندر اس کی تکمیل کا آرزو مند رہتا ہے۔ اس کے پورا نہ ہونے

بعض رومانی مزاجوں کے معاملے یہ ذوق آوارہ گردی ہرزہ گردی کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ بعض رومانی مزاج ادیب عجائبات کے شائق ہوتے ہیں اور بچوں کی مانند تخیل کے متغافلانے میں محفوظ و سرور رہتے ہیں۔ روسو کے ایک خط کے یہ فقرے اس کے تخیل یا آرزو کی کتنی اچھی تصویر کھینچتے ہیں:

”میں اپنے خوابوں میں گمن رہنا چاہتا ہوں

آزادی سے فارغ الیالی سے۔۔۔۔۔ اس طرح کہ میرا

دل تخیل کے گل گشت میں بے روک ٹوک پھرے

میری انتہائی خوشی اس میں ہے کہ میں بے غم پھر تار ہوں

تنہا۔۔۔۔۔ دور درختوں میں، چٹانوں پر

تاکہ میں آزادی سے جو چاہوں سو پھوں، یعنی

ھالٹے اور رسم کی ہر قید سے آزاد۔۔۔۔۔ بالکل آزاد،

یہ تحریر روسو کی ہے۔ اس کی تحریروں سے معلوم ہوتا ہے

کہ اس کا تخیل تہذیب کی پُر تکلف زندگی سے گریزاں تھا۔ اسی

وجہ سے اس نے بدویانہ سادگی یا ابتدائی وضع زندگی۔۔۔۔۔

(Primitivism) کو اپنا محبوب تصور بنالیا تھا۔

..... بلکہ اس بدویت کو ایک جگہ اسلوب کی

حیثیت دے رکھی تھی۔ چنانچہ اس نے لکھا:

”قطار اندر قطار۔۔۔۔۔ درختوں کے تہنڈ۔۔۔۔۔

میں ان کے اندر کھو جاتا تھا۔۔۔۔۔ اور اس عالم

بے خودی میں مجھے آغاز فطرت کے وہ صبح و شام نظر آ جاتے

رہا ہوں“

انگلستان میں خالص فطرت پرستی اور شوقِ ماوراء الفطرت کے دریا
ایک زمانہ ایسا بھی آیا جس میں خدا پرستی کا ایک خالص رنگ نمودار ہوا۔
اس کا سب سے بڑا نمائندہ شیفشبری تھا، جس کی فکر میں جدید فطرت
پرستی کے رنگ اور قدیم روایاتی اور لذتی عناصر کا اجتماع تھا۔ خدا
پرستی کا یہ اندازہ مظاہر فطرت کو خدا کی صفات کا منظر قرار دیتا تھا اور
اس خیال سے انکار کرتا تھا کہ خدا صرف معجزے کی کسی قوت سے
نمودار ہوتا ہے، جیسا کہ پرانی روایت سمجھتی تھی۔ خدا پرستی کی تحریک
یہ بھی کہتی تھی کہ انسان فطرۃً خیر ہے اور فطرت بھی فیاض و مہربان اور
حسین و جمیل ہے۔ فطرت پرستی کے مسلک نے بالآخر اس نتیجے تک
پہنچایا کہ خدا، انسان اور فطرت انتہا میں ایک ہی روح مطلق ہیں
بلکہ ایک درجہ ایسا بھی آیا کہ خدا کی الگ ذات کا تصور
ہی غائب ہو گیا اور وجودی صوفیوں کی طرح ان لوگوں کا مسلک بھی
یہ قرار پایا کہ فطرت اور خدا میں کوئی فرق نہیں۔

اصل شہود و شاہد و شہود ایک ہے

جہاں ہوں پھر شاہد ہے کس حساب میں

روسو کے زمانے تک عام رومانی نشاطِ غم کے تعیش میں بڑا مزہ

لیتے تھے۔ روسو نے غم اور فکر مندی اور خوف کے خلاف آواز بلند کی۔

وہ بے ضرورت تواضع اور انکسار کو بھی خلاف فطرت فعل خیال کرتا

تھا جو اس عقیدے سے پیدا ہوتی ہے کہ انسان برابر ہے اور گنہ

گار ہے۔

روسو تو انسان کی ازلی گنہ گاری کا بھی قائل نہ تھا اس کا خیال یہ تھا کہ گنہ اور برائی انسان میں یا ہر سے داخل ہوتی ہے۔ اس کے تحت وہ سارا بوجھ معاشرے پر ڈالتا ہے۔ اس لئے وہ یہ عقیدہ بھی رکھتا تھا کہ دنیا میں خیر اور شر نہیں، بلکہ یوں ہے کہ فطرت خیر ہے اور اس کا بگاڑ شر۔ اور یہ شر سوسائٹی کے راستے سے آتا ہے۔ بگاڑ اور برائی کا آغاز اس وقت ہوا جب انسان نے نیچر اور نیچرل حالت کو ترک کر دیا۔

روسو فرد کے خیر محض ہونے کے قائل تو تھا ہی۔ اس میں وہ اتنی دور چلا گیا کہ انسان کے باطن کی اس کشمکش کا بھی منکر ہو گیا جو عام خیال کے مطابق ضمیر انسانی کو برا نگینہ و بیدار کرتی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ یہ کشمکش بھی معاشرے کی پیدا کردہ ہے۔ معاشرے کی اصلاح کیجئے تو انسان کا من خوبصورتی توازن اور سکون سے اسی وقت بہرہ ور ہو جائے گا۔

اس کی رائے ہے کہ سوسائٹی عام آدمیوں کو بگاڑ دیتی ہے مگر کچھ لوگ (ارواح پاک) ایسے بھی ہوتے ہیں جن کو سوسائٹی بگاڑ نہیں سکتی۔ یہ لوگ عام ہجوم سے مختلف، ان سے ممتاز اور عوام کے لئے ناقابل فہم ہوتے ہیں۔ ایسے لوگ سب سے الگ، سب سے جدا اور سب سے ممتاز ہوتے ہیں۔

غریب الدیار اور نا آشلے عصر۔
رومانی حسن اور نیکی کا یہ پیوند خاصا تشریح طلب ہے۔
روسو کا اعتقاد یہ تھا کہ حسین ارواح کا ہر کام نیکی میں شامل ہے۔

یہ تخیل دراصل غیبا یوں کے عقیدہ ازلی گنہ گاری کا جو اہم ہے یا اس کی تفسیر ہے۔ مگر روح پاک کا تصور اس لحاظ سے عجیب و غریب ہے کہ اس میں روح پاک کا حامل خود کو خود ہی بہترین انسان تصور کرنے لگتا ہے اور جس طرح عیسوی مسک میں تواضع و انکسار کی خرابیاں ہیں۔ روح پاک کے تصور میں پندار اور غرور و برتری کا عنصر شامل ہو جاتا ہے۔

رومانو کے رومانی تخیل میں انفرادیت بغاوت کی سرحدوں کو چھیلتی ہے۔ اس کے نظام میں ابلیس ایک اہم رومانی کردار ہے لیکن بغاوت کے اس تصور میں یہ خاص بات ہے کہ اس باطنی کو رحم دل بھی ضرور ہونا چاہئے۔ وہ باطنی نظام کا ہے۔ انسان کا تو ہم درد ہی ہے اس رومانی تخیل میں ہم دردی ہر اس شخص کے ساتھ بھی ہے جسے سوسائٹی نفرت کی نگاہ سے دیکھتی ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ اس نظر سے خواہ ذاتی کردار میں کوئی شخص کیسا ہی کیوں نہ ہو لیکن اگر وہ دوسروں کے لئے قربانی کرتا ہے تو وہ اچھا آدمی ہے۔ کیوں کہ یہ شخص دل کا اچھا ہے۔

شکی کے اس تصور کو وکٹر ہیوگو نے سب سے زیادہ ابھارا لیکن سب رومانوں کی اہم ترین خصوصیت شکی نہیں، شوق بے تاب ہے۔ وہ بے کراں آرزو جس کی تسکین کبھی نہیں ہو سکتی وہ شعلہ بے باک جو کبھی بجھ نہیں سکتا۔ ولیم بلیک نے کہا تھا:

”افراط شوق حکمت کے ایوان تک لے جاتی ہے“

اسی افراط، اسی بے کراں آرزو کا نتیجہ ہے کہ بے اعتدالی
 رومانیت کی ایک صفت قرار پائی۔ روسو ایک طرف انسان کی
 اخلاقی سہل انگاری میں اعتقاد رکھتا تھا اور دوسری طرف انسان
 کی فطری نیکی میں۔ مگر یہ اخلاقی سہل انگاری دراصل اس
 ریاکاری اور نمائش گری کے خلاف تھی جو اس کے زمانے میں ایک فیشن
 بن چکی تھی۔

روسو نے جیلوں کو بے لگام آزادی دی۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ
 تو ہونا ہی چاہئے تھا کہ وہ بالکل وقتی سنجائات کا غلام بن گیا۔
 طبیعت کا یہ تلون۔ ہوا کے ہر جھونکے سے اثر قبول کر لینے
 کا میلان ماسوا اس کے کیا ہو سکتا تھا کہ وہ زندگی کے ہر قاعدہ و
 نظام سے آزاد ہو گیا۔ چنانچہ باہر کا کوئی قانون، ضمیر کی
 کوئی آواز کسی فعل سے مانع نہ رہی۔ کیوں کہ وہ خواہشوں
 کی آزادی پر ایمان رکھتا تھا نہ کہ محض حصول آرزو پر۔ اس معاملے
 میں وہ طبعا مردوں سے زیادہ عورتوں سے مشابہت رکھتا تھا کیوں
 کہ عورتیں مردوں کے مقابلے میں اپنے جذبات سے زیادہ مغلوب ہوتی
 ہیں۔ ان کی عقل بھی ان کے جذبات کے تابع فرمان ہوتی
 ہے۔

جذبات کی یہ حکمرانی اور موڈ کا یہ تلون عام رومانیوں کا شیوہ
 اور بے اخلاقی و بے قیدی کا یہ ذوق ان کا محبوب مسلک ہے۔
 روسو کے اخلاقی تفکر میں ایک اور بنیادی شے یہ ہے کہ
 روح پاک یا روح جمال کا ہر فعل درست ہوتا ہے مگر یہ کسی کوشش

سے نہیں بلکہ سافہ طور پر ————— یہ روح جمیل کوئی باشعور
یا زندہ چیز نہیں وہ نیچر کی ایک شکل اور روپ ہے جو روح جمیل
کے اندر حلول کئے ہوئے ہے۔

بہر صورت رومانیت میں تخیل کی آزادی ایک اہم عنصر ہے۔
رومانیت مردجہ اخلاقیات سے گریزاں ہے لیکن اس کی اپنی ایک
اخلاقیات ہے۔ غایت کے اعتبار سے تو رومانی اخلاقیات شفقت
خلق کے گروہ پر موز ہے، لیکن غلی لحاظ سے اور بہت سی صورتیں ہیں۔ اس
کی سب سے بڑی صورت خود پسندی اور انالیلی ہے، جس کی وجہ سے
فرد افراط اشتہا میں مبتلا ہو جاتا ہے خواہش اور آرزو کی بے کرائی
———— گونٹے کے کرداروں میں اس اشتہا کی تین قسمیں نمایاں
ہیں: شیفگی غم کے لئے، فاؤسٹ،؛ شہوانی شدت کے لئے
’ور تھر‘ اور شفقت استیلا کے لئے ’گوٹسز‘، ————— یہ بھی
یاد رہے کہ یہ شخص کر دار قومی سطح پر اقوام کے نمائندہ کردار بھی بنائے
جاسکتے ہیں۔

تخیل پرست رومانی عموماً انہیں میلانات کی نمائندگی کرتے
ہیں ————— مگر خیالی جذباتیوں کی اور قسمیں بھی ہیں۔ لطیف
المزاج اور شدید ————— بعض اوقات ایک ہی شخص میں یہ
دونوں رنگ جمع ہو جاتے ہیں۔ مثلاً روسو میں لطیف المزاجی اور
شدت کا خاص اجتماع تھا۔

ایک تربیت یافتہ مزاج کی آرزو میں شدید تو ہوتی ہیں مگر
تہذیب یافتہ ہوتی ہیں۔ یہی تو وہ چیز ہے جو اسے غیر تربیت یافتہ

رومانی مزاج سے مختلف بناتی ہے۔ بے ترتیب رومانی غیر مہذب
 بے تابی کا اظہار کرتا ہے، مگر وہ افعال کا ارتکا بکرتا ہے، ایک مہذب
 رومانی آرزو مندی کے اس جنون کے باوجود قربانی کرتا ہے۔
 اور اپنی آرزو مندی کو ایک مہذب مسلک کے درجے تک پہنچا کر اس
 میں ترک و طہارت کی ایک صورت پیدا کر لیتا ہے۔

اس بات کو جو کچھ لکھا گیا ہے اس کے باوجود اور اس کے علاوہ
 بھی رومانیت کے چند مفہوم بتائے گئے ہیں مثلاً رومانیت کل کے
 مقابلے میں آج کی آواز ہے۔ کل کی آواز کا اصطلاحی نام کلاسیکیت ہے
 لیکن یہ مفہوم بھی زیادہ دور تک ہمارا ساتھ نہیں دیتا

و کٹر ہیوگو رومانیت کا "Grotesque" (عجیب الخلقیت)
 کے ساتھ رشتہ جوڑتا ہے، لیکن یہ صفت یا یہ کیفیت بعض اوقات
 کلاسیکیت کے خائنہ ادب میں بھی مل جاتی ہے اور وکٹر ہیوگو بعد میں
 اس تعریف سے خود بھی غیر مطمئن ہو گیا تھا اور اس خیال پر آگیا تھا کہ
 رومانیت وسعت مشرب اور آزادی کے راستے سے ادب میں داخل
 ہوتی ہے، مگر یہاں پھر یہ کہا جاسکتا ہے کہ آزاد روی اور وسیع
 المشربی رومانی ادب کا ایک عنصر تو ہو سکتا ہے لیکن اس سے
 مخصوص نہیں۔

بعض لوگوں کا یہ خیال ہے کہ ادب میں انسانی عنصر کا غلبہ رومانیت
 کی ایک علامت ہے یہ بھی اگرچہ کامل طور پر ٹھیک سمجھنے والی بات
 نہیں پھر بھی ماننا پڑے گا کہ حد سے بڑھی ہوئی خود نگری شاعر یا
 یافن کار کو اس توازن اور اعتدال سے دور لے جاتی ہے جو عقل

سے پیدا شدہ اندرونی سلیقے کی پیداوار ہوا کرتی ہے۔
 رومانیت کی تشریح کرتے ہوئے دو فور جذبات پر عام طور
 سے زور دیا جاتا ہے۔۔۔۔۔ عقلی اور فکری انداز نظر کے مقابلے
 میں جذباتی اور احساساتی رجحان کے غلبے کو رومانی رجحان سمجھا
 جاتا ہے۔

والٹو میٹر کا خیال ہے کہ حسن اور ندرت و غرابت کے امتزاج
 سے رومانی عنصر ابھرتا ہے
 ابر کر دے کے خیال میں رومانیت کلاسیکیت کی ضد نہیں،
 حقیقت پسندی کی ضد ہے اور داخلیت اس کا وصف خاص ہے۔
 رومانیت کے سلسلے میں جو پریشان خیالی ہے اس کی مزید
 تفصیل کی گنجائش نہیں۔ خلاصہ یہ ہے کہ رومانیت کی اصطلاح ^{سلیقہ}
 اور حقیقت پسندی دونوں کے مقابلے میں پیش کی جاتی ہے رومانی
 ادیب اپنے جذبے اور وجدان کو ہر دوسری چیز پر ترجیح دیتا ہے
 اسلوب اور خیالات دونوں میں اس کی روش تقلید کے مقابلے میں
 آزادی اور روایت کی پیروی سے زیادہ بغاوت اور جدت کا میلان
 رکھتی ہے۔ رومانی ادیب حال سے زیادہ ماضی یا مستقبل سے دلچسپی رکھتا
 ہے۔ حقائق واقعی سے زیادہ خوش آئند تخیلات اور خوابوں کی اور عجائبات و طلسمات
 سے بھری ہوئی فضاؤں کی مصوری کرتا ہے۔ دوپہر کی چمک اور ہر چیز کو صاف
 صاف دکھانے والی روشنی کے مقابلے میں دھندلے افق اور چاندنی اور اندھیرے
 کی بلی جلی کیفیت ایسے خوش آئند معلوم ہوتی ہے۔۔۔۔۔ طبعیت کی
 بے قراری اور ذوق و شوق کی شدت رومانی مزاج کے خصائص

میں سے ہے۔

اردو فارسی مصطلحات میں آشفگی، شوریدگی اور جذب و
جنون، متدرجہ بالاصفات کے قریب قریب ہیں۔ بیدل نے
کہا تھا: سہ

باہر کمال اند کے آشفگی خوش است
ہر چند عقل کل شدہ بے جنوں مباش

صوفی شاعروں میں مولانا روم اور عراقی اور فارسی گویان
ہند میں عرفی اور غالب۔ اور پیرانے شعرائے اردو میں میر
اور غالب اسی آشفگی کے نمائندہ شاعر ہیں۔ لیکن اردو فارسی
شاعری میں آشفگی کی روایت اور اس کی رنگارنگ شکلوں کی
تفصیل مستقل مضمون کی متقاضی ہے۔

خیال و تخیل

خیال و تخیل ————— یہ دو بنیادی الفاظ ہیں جن کے ذکر سے فن اور ادب کی کوئی بحث خالی نہیں ہو سکتی۔ مگر تمام مطلق حقائق کی طرح اس کی صحیح یا جامع مانع تعریف آج تک نہیں ہوئی۔ تاہم ہر دوسری حقیقت کی طرح ان الفاظ کی تحدید ناگزیر ہے۔ کیوں کہ اس کے بغیر ہم ادب و فن کی تنقید کو ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھا سکتے۔

پہلے تخیل کی پرانی تعریف! ————— قدما کے نزدیک حواس کی دو قسمیں ہیں: ظاہری اور باطنی۔ ظاہری حواس عام طور پر معلوم ہونے کی وجہ سے محتاج بیان نہیں، باطنی البتہ قابل ذکر ہیں اور وہ یہ ہیں۔ (۱) حس مشترک (۲) خیال (۳) وہم (۴) حافظہ (۵) متصرفہ۔ ————— حس مشترک ایک لوح دماغی ہے جس پر حواس ظاہری کے جملہ محسوسات عکس اندازہ ہوتے رہتے ہیں۔ اسی قوت کے ذریعے نفس (Mind) کو خارجی دنیا کا علم حاصل ہوتا رہتا ہے۔ یہ علم اول درجے میں شعور کہلاتا ہے اور یہ شعور جب مستقل ہو جاتا ہے تو اس کی تکرار سے تصورات پیدا ہوتے ہیں۔ یہی تصورات جب نسبت

اور تجربہ و عمل کے دائرے میں آتے ہیں تو تصدیقات کہلاتے ہیں۔ بہر حال جو محسوسات جس مشترک میں جمع ہو جاتے ہیں ان میں خیال کی قوت ترتیب و تنظیم کرتی ہے اور کسی خارجی تحریک سے بوقت ضرورت حاسفہ کی مدد سے ان کا اعادہ کر کے ان میں اپنی تنظیم، یا ترتیم و اضافہ کرتی ہے، تصورات کو نئی شکلوں میں بدلتی ہے مگر ایسی شکلوں میں جو دنیا کی جانی پہچانی شکلیں ہیں، اس قوت کی ایک اور شاخ بھی ہے، وہ ہم کی قوت جو ایسی نئی شکلیں تیار کرتی ہے جو فحشی ہی نہیں بالکل انوکھی ہوتی ہیں اور دنیا میں کہیں نہیں ملتیں۔ انہیں انوکھی شکلوں کی ایجاد قوت و ہم کا کام ہے۔ ورنہ درگت

نے اپنے تنقیدی دیباچوں میں *Fancy* اور *Imagination* کی جو تعریف کی ہے وہ مندرجہ بالا تعریف کے نزدیک ہے اگرچہ اس سے بالکل مطابقت نہیں رکھتی۔ عام طور پر یا بے احتیاطی سے ان تصدیقات کو بھی خیال کہہ دیا جاتا ہے جو قوت متفکرہ کی قطع و برید کے بعد معقولات کا درجہ حاصل کرتی ہیں۔ مگر شاید ان کے لئے صحیح لفظ معقولات یا افکار ہوگا، خیالات نہ ہوگا، کیونکہ فکر خیال نہیں ہو سکتا، اگرچہ بعض خیالات فکر کے درجے تک پہنچ سکتے ہیں۔

یہیں سے معانی فکر یہ اور معانی شاعرانہ کی تقسیم پیدا ہوئی۔ ہر چند کہ یہ کڑی حد بندی زیادہ دیر تک چل نہیں سکتی، پھر بھی معانی فکر یہ اور شاعرانہ کی تقسیم فائدہ سے خالی نہیں۔ معانی فکر یہ وہ حقائق ہوں گے جو کا علم خواہ کسی طریقے سے حاصل ہوا ہو۔ ان کی تصدیق منطق سے ہو سکتی ہو اور ان کا مقصد معلومات یقینی کا ابلاغ یا اثبات ہو، ان کا طریق اظہار معین اور واضح استدلال پر مبنی ہو تا ہے۔

معانی شاعرانہ سے مراد وہ خیالی معانی ہیں جو اپنے ساتھ کوئی زائد
کیفیت بھی لائیں۔

خواہ وہ محسوس ہوں
یا کوالف قلبی سے تعلق رکھتے ہوں۔ یہ زائد کیفیت پیدا کرنا خیال
کا کام ہے۔ ضروری نہیں کہ معانی شاعرانہ ہر حال میں منطقی اور
سائنسی حقائق و مسلمات کے مطابق ہوں۔ ان کی بعض شکلیں
باور کرائی پڑتی ہیں۔ اپنی ذات میں یقینی قابل تسلیم نہیں ہوتیں اگرچہ
ہر موقع پر یہ ضروری نہیں تاہم رنگ آمیزی خیال کا وہ قائل حق ہے
جو اس سے کسی حال میں چھینا نہیں جاسکتا۔ خیال جاسے تو سادہ ہے
اور جاسے تو تصویر کی شکل نئے رنگ روپ کے ساتھ پیش کرے۔
زائد کیفیت سے مراد زائد مواد نہیں جیسا کہ عام طور سے سمجھا جاتا ہے۔
زائد کیفیت بغیر زائد مواد کے بھی ممکن ہے۔ زائد کیفیت اس جذباتی
آمینزس کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے جو اظہار کی محرک ہوتی ہے مثلاً
اس شعر میں دیکھئے :

دل کہ یک قطرہ خوں نہیں ہے بیش

ایک عالم کے سر بلا لایا

اس شعر کا سارا مواد بنیادی ہے۔ رنگ آمیزی کی کوشش

اس میں بہت کم ہے۔ تشبیہ نہیں، استعارہ نہیں، بجا مرسل

نہیں، کنایہ نہیں۔ سب سچائیاں ایسی ہیں جو عقلی بلکہ سائنسی معیار

سے بھی ثابت شدہ ہو سکتی ہیں۔ مگر شعر میں سائنسی سچائی کے زائد

کیفیت پائی جاتی ہے۔ یہ اسی جذباتی آمینزس کا نتیجہ ہے جو خیال کو

انجارتی ہے (یہ بحث آگے پھر آتی ہے)۔

یہ تو تھا خیال کے متعلق پرانا انداز بحث۔ ایڈلین کے نزدیک خیال ایسی قوت کا نام ہے جس کے ذریعے شاعر (ادیب) خوب صورت، نادر، محیر العقول اور عظیم و جلیل اشیا کو موثر طریق سے پیش کرتا ہے قوت خیال کا کام ایڈلین کی رائے میں یہ ہے کہ وہ انسانی افعال کے متعلق خام مواد (محسوسات) میں سے حسب ضرورت مناسب جزئیات کا انتخاب کرتی ہے۔ قوت خیال کا خاصہ یہ ہے کہ وہ اصل تصویر پر کوئی زائد کیفیت بڑھا دیتی ہے۔ اور محسوسات کو نئے روپ میں پیش کرتی ہے۔

یہ نیا روپ اصل سے زیادہ موثر ہوتا ہے۔ کیوں؟ اس لئے کہ شاعر یا ادیب صرف اصل کی تصویر ہی نہیں بناتا بلکہ اس کے ساتھ اس تاثر کی بھی آمیزش کرتا ہے جو ادیب کے دل میں ہوتا ہے۔ پھر اس وجہ سے بھی کہ شاعر یا ادیب گل کی نہیں بلکہ کل کے اس انتخاب کی تصویر بناتا ہے جو شاعر یا ادیب کی آنکھ، احساس اور فہم کے سانچے میں ڈھل چکا ہوتا ہے۔ غرض ادیب اور شاعر کی بنائی ہوئی تصویر اصل کے خلاف تو نہیں مگر اس سے مختلف ضرور ہوتی ہے کیوں کہ اس میں بے شمار زائد کیفیات کی آمیزش ہو چکی ہوتی ہے یہ شاعر کی مجموعی باطنی زندگی کا عکس ہوتا ہے جو خیال کی مدد سے باز آفرینی کی کوششوں میں نئے نئے روپوں میں منعکس ہوتا ہے۔

خیال کی قوت اصولاً یکساں نوعیت کی مالک سمجھ لی جائے

تب بھی اس کی کار فرمائی ہر شاعر و ادیب کی اپنی ہی نفسی کیفیتوں کے مطابق ہوتی ہے۔ مثلاً ہر شاعر کی اپنی اپنی افتاد طبیعت اور ہر ایک کا اپنا اپنا جمالی ذوق خیال کی رنگ کاریوں میں گونا گوں فرق پیدا کر دیتا ہے۔ اور رنگ کاری کے انداز ذوق و طبیعت کے مطابق بدل تے ہیں۔ زندگی کے متعلق رجائیہ یا قنوطی رجحان، طبع کا جلال پسند یا جمال پسند ہونا، زمینی اور مادی اشیا سے دلچسپی یا ان سے بے اعتنائی، رنگوں، خوشبوؤں، ذائقوں، لطافتوں، اسی طرح حرکات اور سکنت کی رنگا رنگ صفات و خصائص میں سے جدا جدا میلان اور جدا جدا ذوق کے مطابق قوت خیال کی کار فرمائی کے انداز بھی بدل جاتے ہیں۔

بہر حال قوت خیال کا کام یہ ہے کہ وہ ان محسوسات کو جو ذہن میں حواس کے ذریعے داخل ہوتے ہیں یا پہلے سے جمع ہوتے ہیں، کسی تحریک یا ارادے کے ماتحت مرتب و منظم کر دے اور پھر ان سے باز آفرینی کا کام لے، مع کیفیات زائد۔

یوں تو قوت خیال صرف شاعر و ادیب کی ملکیت خاص نہیں، قدرت نے ہر انسان کو خیال کی قوت درجہ بدرجہ عطا فرمائی ہے مگر شاعر و ادیب و فنکار کی قوت خیال کچھ اور ہی طرح کی صلاحیتیں رکھتی ہے۔ اس کی یہ قوت زیادہ تیز اور زیادہ ذکی الحس ہوتی ہے۔ وہ تنظیم، انتخاب اور باز آفرینی کے جملہ ملکات سے بہرہ ور ہوتی ہے۔ پھر اس میں یہ صلاحیت بھی ہوتی ہے کہ سامع یا قاری کے خیال کو کبھی تقریباً اسی انداز میں متاثر کرے جس انداز میں وہ خود متاثر ہوتی ہے۔ مگر اس کے لئے قاری اور سامع کی اپنی

قوت خیال کا صحت و دراصلیم ہونا ضروری ہے۔۔۔۔۔ یوں تو قوت خیال بھی حواس سے بہرہ اندوز ہوتی ہے۔ مگر ایڈلین کے نزدیک قوتِ باصرہ اس کا سرچشمہ اعظم ہے۔ زندگی کا فائز مشاہدہ ہی خیال کی رفاقت کرتا ہے اور وقت ضرورت اس کے کام آتا ہے۔ جو شاعر یا ادیب نطرت سے سب سے زیادہ فائدہ اٹھائے گا وہ سب سے زیادہ سامعین اور قارئین کے خیال کو متاثر کر سکے گا۔ ورنہ اس کی پیش کردہ تصویریں مبہم ہو کر رہ جائیں گی۔ ایک عام آدمی اور ادیب میں یہ فرق ہے کہ عام آدمی کا خیال محسوسات سے بیدار تو ضرور ہوتا ہے مگر اس کو تخلیق کی صلاحیت حاصل نہیں ہوتی۔ اس کے برعکس ادیب اپنے محسوسات کو ایک منظم شکل دے کر ان سے تخلیق و ایجاد کا کام لیتا ہے۔ کولرج نے بھی خیال کی ماہیت اور اس کی کار فرامیوں سے بحث کی ہے اور خیال اور نقل (Imitation) کا فرق واضح کرتے ہوئے ان کا آپس میں مقابلہ کیا ہے۔ کولرج کا خیال ہے کہ نقالی خیال کی برابری نہیں کر سکتی۔ یہ بحث متنازعہ فیہ ہے کیوں کہ فن میں محض نقالی شاید بے معنی سی بات ہے۔ اس لئے کہ فن نقالی میں بھی تو خیال خاصا حصہ لیتا ہے۔۔۔۔۔ غموماً نقالی کو بے خیالی کا گھیل خیال کر لیا جاتا ہے۔ مگر نقالی پر ابھارنے والی تحریک جذبے کی فضاؤں سے ابھرتی ہے اور مسلم ہے کہ جذبہ خیال کو ابھارتا ہے اسی لئے جذبہ اور خیال ہم رکاب رہتے ہیں۔۔۔ پس اس صورت میں نقالی کو بے خیالی کا فعل عبث سمجھ لینا کسی طرح درست نہیں ہو سکتا۔ نقالی بھی خیاں کی رہن احسان ہے۔ تخلیق کا

ایک سرچشمہ تحریک انسان کی جبلت کا وہ داعیہ بھی ہو سکتا ہے جس کو نقالی کی عادت کہا جاتا ہے مگر نقالی میں خیال کے اشتراک سے انکار صحیح اور درست انداز فکر معلوم نہیں ہوتا۔

دور حاضر کے عظیم نقاد آئی اے رچرڈز نے اصول تنقید میں قوت خیال کو ذہن انسانی کا وہ ملکہ قرار دیا ہے جو تجربات و احساسات میں ترتیب پیدا کرتا ہے اور مناسب جزئیات کے انتخاب سے تخلیق کو ظہور میں لاتا ہے۔ رچرڈز نے حسب معمول خیال کی بحث پیچیدہ مگر عالمانہ انداز میں کی ہے مگر اس کے نزدیک کچھ لوں معلوم ہوتا ہے کہ خیال جذبے کی تہ سے اس کے ساتھ ہی ابھرتا ہے اور اس سے الگ کوئی شے نہیں؛ ہاں یہ ضرور ہے کہ اس ملکہ کی قوت و شدت ہر مزاج کے مطابق جدا ہوتی ہے۔

نفسیات نے قوائے ذہنی کی پرانی تقسیم کو تقریباً رد کر دیا ہے۔ اب نفسیات میں حماس باطنی اور اندر کی قوتوں کا نام کچھ کم ہی آتا ہے۔ اب ساری بحث شعور و لا شعور کی اصطلاحوں میں ہوتی ہے اور فرمائڈ تو ساری گفتگو ہی interests Drives اور Repressions کی روشنی میں کرتا ہے۔

اس انداز میں سوچنے والوں کے نزدیک خیال وہ ذریعہ ہے جس کی مدد سے فن کار سامع اور قاری کے اندر جمالیاتی وحدت کا احساس پیدا کرتا ہے بہر صورت نئے علم النفس والوں کی رائے میں خیال تجرباتی مواد کے استقوال کی ایک صورت ہے اور اس سے ایک خاص طریقہ ہے جس کی مدد سے مواد کو لا شعور اور تحت الشعور

کی دنیا سے شعور کی دنیا میں منتقل کیا جاتا ہے۔ مواد کے استعمال
کے دو طریقے ہیں: ایک منطقی و عقلی، دوسرا غیر منطقی۔

یہ دوسرا طریقہ خیال ہی ہے اور یہ عقل کی کڑی گرفت سے قدرے
آزاد ہو کر مواد کو نئے انداز سے مرتب کرنے کا نام ہے۔ جب نفس انسانی
شدید شعوری پابندی کے انقیاد سے تنگ آ جاتا ہے تو کبھی اسے
تنہا بھی چھوڑ دے، کی نصیحت پر عمل کرنے لگتا ہے۔

مگر غور کیا جائے تو یہ بھی اصطلاحوں کا الٹ پھیر ہے۔
بات تو وہیں رہتی ہے کہ نفس انسانی کے دو مستقل ملکات یا مواد
کے استعمال کرنے کے دو مستقل طریقے ہیں۔ جن کا لازماً

انحصار طبیعت کے مستقل رجحانات پر ہوتا ہے۔ ایک کو منطقی کہتے دوسرے کو غیر منطقی
کہہ لیجئے، یہ دونوں ہیں نفس انسانی کے دو ملکات جن کو پرانے زمانے
میں ذہن کی قوتیں کہہ دیا جاتا تھا۔ اب ان کو دو انداز کہہ دیا جاتا
ہے۔ آخر قوتیں کہنے یا نہ کہنے سے کیا فرق پڑ جاتا ہے۔

خلاصہ یہی ہے کہ خیال فکر سے الگ قسم کی ذہنی صلاحیت
ہے جو تجربات و محسوسات کو ایک نئے روپ میں پیش کرتی ہے،
جو فکری یا منطقی طریق سے بات کرنے والے کے انداز سے جدا
سی ہوتی ہے۔ ”جدا سی“ اسی لئے کہ بعض اوقات

خیالی انداز میں کہی ہوئی بات فکری انداز سے بظاہر مختلف نہیں
ہوتی مگر پھر بھی ہوتی خیالی ہی ہے۔ مثلاً غالب کے
اس شعر کو دیکھئے:۔

موت کا ایک دن مقرر ہے نیند کیوں رات بھر نہیں آتی

ہوگی وہیں ہم کہہ دیں گے کہ اس میں تخیل پایا جاتا ہے۔۔۔۔۔ اس لئے
 عقلی منطقی انداز کی بھی تو وضاحت ہونی چاہئے۔۔۔۔۔ میرے
 خیال میں اس کے فیصلے کی ایک صورت تو یہ ہے کہ جہاں مقصد یقینی
 معلومات کا ابلاغ ہے۔۔۔۔۔ وہاں تخیل کم سے کم ہوگا، فکری کار فرما ہوگی۔۔۔
 مخاطب کو معلومات پہنچانا یہ فکر کا فریضہ خاص ہے۔ سائنسی حقائق کے بیان یا واقعاً
 تاریخی کے ذکر سے کسی کو متاثر کرنا مقصود نہیں ہوتا، ان کا مقصد تو چیز معلومات کا بلا
 کم و کاست ابلاغ ہے۔ بلا کم و کاست ابلاغ اور نہیں! اس لئے اس میں
 جذبہ تخیل نہ ہوگا۔۔۔۔۔ اور خیال بھی بہت کم بار پائے سکے گا۔۔۔
 ایک دوسری بات یہ ہے کہ خیال کی پیمائش رنگ آمیزی اور زائد کیفیات
 کے نقطہ نظر سے ہوتی ہے، جذباتی تحریک کے ساتھ ساتھ زائد رنگ
 کاری تخیل ہی کی مدد سے ہوتی ہے۔

مثلاً میر کے اس شعر کو پڑھئے :۔

میر ان نیم باز آنکھوں میں

ساری مستی شراب کی سی ہے

شعر میں اصل مضمون کے علاوہ زائد تصویر بھی موجود ہے

اور یہ آمیزش خیال ہی نے کی ہے۔ یا یہ شعر :۔

کھلنا کم کم کلی نے سیکھا ہے

تیری آنکھوں کی نیم خوابی سے

یا سودا کا یہ شعر :۔

کیفیت چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا

ساغر کو مرے ہاتھ سے لیجو کہ چلا میں

ان میں اصلی مضمون پر کئی جزئیات کا اعناذ کیا گیا ہے اور یہ جذبہ
و خیال کے تصرفات ہیں۔

یہ سب معاملہ ابتدائی تحریک اور مقصد کا بھی ہے۔ اور رنگ
آئینری کا بھی مواد تجربات و احساسات سے بھی لیا جاسکتا ہے اور محمولات
سے بھی۔۔۔۔۔ اس میں مفروضات بھی کام آسکتے ہیں مگر وہ مفروضات
جن کو یاد کرانے میں حقیقت پر جبر نہ ہو۔ وہ مفروضات جو حقیقت سے دور
موجودات سے متعلق ہیں، ان کو خیال سے زیادہ وہم سے متعلق سمجھنا چاہیے،
اگرچہ یہ بھی خیال ہی کی "ماورائے سرحد" کی دنیا ہے۔۔۔۔۔ اور شاید
اس کو الگ نوٹ یا قوت قرار دینے میں بہت سے اعتراض بھی وارد ہوں گے
۔۔۔۔۔ تاہم پرانی تقسیم اس کو الگ قوت قرار دیتی تھی اور نفسیات جدیدہ
میں وہ لا شعور کا بعید ترین گوشہ ہے جو بعض اوقات عجیب و غریب اشکال
کی تخلیق کرتا ہے۔

خیالی تصویر آفرینی اور رنگ آئینری کے لئے جن ذرائع سے کام
لیا جاتا ہے ان کو علم بیان کی اصطلاح میں تشبیہ، استعارہ، کنایہ
اور مجاز مرسل کہا جاتا ہے۔۔۔۔۔ گویا ایک لکانٹ سے علم بیان خیالی
تصویر آفرینی کے اصول و انواع ہی کا علم ہے مگر تخیل کی ولعیتیں بے کراں
اور اس کی فضائیں لامحدود ہیں۔۔۔۔۔ علم بیان کی رسمیں صورتوں سے
الگ بھی اس کی کئی صورتیں ہیں جن کی تفصیل کا یہ مقام نہیں اور ایک دوسرے
اعتبار سے دیکھا جائے تو شاعری تمام تر خیال ہی کی کاریگری کا نام ہے کیونکہ
اس کا تیار و پود خیال سے تیار ہوتا ہے محسوسات اس کا مواد ہے، جذبہ
اس مواد میں جان ڈالتا ہے اور خیال اس کی صورت گیری کرتا ہے۔

پس یہی تشریح ہے خیال و تخیل کی۔ مگر ختم کرنے سے پہلے ایک فروغی
 سی بات ضروری ہے۔ خیال، تخیل، تخیل آج کل یہ تینوں لفظ
 معنی واحد میں استعمال ہوتے ہیں۔ مگر پرانی اصطلاحی کتابوں
 میں (اور وہ بھی جب لکھنے والا بڑا اصول پرست ہوا) ان کے الگ
 الگ معنی نکلتے ہیں، یعنی خیال تو ہوا وہ مرتب و منظم سلسلہ
 معانی جو کسی تحریک سے ذہن میں اکھٹا رہتا ہے اور تخیل ہوا ایسے خیال
 کا پیدا ہونا اور تخیل اختراعی معانی یا فرضی غیر حقیقی خیال کھڑا کرنا۔
 مگر آج کل تحریروں میں اس قسم کا کوئی فرق ملحوظ نہیں رکھا جاتا۔
 اور حق یہ ہے کہ یہ بھی غیر ضروری تکلف اس لئے چنداں قابل
 اعتنا نہیں۔

تخلیق علی اور فوق

ذوق ایک ایسی کیفیت ہے جس کے متعلق صرف یہ کہا جاسکتا ہے؛
”بتقریر در نہ آید۔۔۔۔۔ اس سے اور کچھ نہیں تو مسئلے کی مشکلات
کا احساس ضرور ہو جاتا ہے اور بڑی دقت یہ ہے کہ جس طرح ذوق کی
حقیقت بعض دوسری اقدار کی طرح ناقابل گرفت ہے اسی طرح فنی
تخلیق خود بھی ایک مبہم سلسلہ غفل ہے، اس لئے اس سلسلے میں کوئی
تعریف و تشریح صحیح معنوں میں قطعی نہیں ہو سکتی، ماسوا اس کے کہ ذوق
ایک ایسی کیفیت ہے جو تخلیقی عمل میں مقیاس حسن کا کام دیتی ہے؛ یا یہ
اشیاء و کوائف کے متعلق انسان کا ایک جمالیاتی رویہ ہے جو خارجی غفل
میں ظاہر ہوتا رہتا ہے۔۔۔۔۔ یا این ہمہ ذوق کا تجزیہ کرنے کی کوشش
جائز ہے اور اس لئے میں پہلے تخلیق اور ذوق کے باہمی رشتے کا ذکر
کروں گا، اس کے بعد ذوق کا تجزیہ کروں گا۔

فنی تخلیق میں ذوق کا کیا مقام ہے؟ اس کو سمجھنے کے لئے تخلیق کے سلسلہء عمل پر غور کرنا ہو گا۔ تخلیق اپنی ابتدائی تحریک سے لے کر تکمیل تک کئی مراحل سے گزرتی ہے۔ اس کی ابتداء جذبے کی خلش سے ہوتی ہے جو فنکار کو کسی میزروں پسیر کی تخلیق پر ابھارتی ہے جس

سے اس جذبے یا تجربے کی تسکین ہو سکے۔ اس کے لئے فنکار کوئی
 قائم اختیار کرتا ہے اور اس فارم کو گوشت پوست ^{نپٹ} کرنے کے لئے وہ
 تخیل کی رنگ آمیزی سے کام لیتا ہے اور اس طرح آخر کار ایک تصویر
 بنا کر رکھ دیتا ہے۔ اس سلسلہ عمل کو جس کی بہت سی کڑیاں ہیں نے
 بغرض اختیار ترک کر دی ہیں دیکھئے تو معلوم ہو گا کہ ابتدائی تحریک
 بے کرا آخر تک فنی پیکر کی تیاری میں کوئی ایسی پراسرار چیز بھی ضرور موجود
 رہتی ہے جو اس خاص فنی پیکر کو کسی خاص شکل پر قائم رکھتی ہے۔ اور
 اس کو دوسرے فنکاروں کی اسی قسم کی تخلیقوں سے جدا رکھتی ہے۔
 کوئی فن کار اپنے تجربے کو حسین شکل دینے کے لئے کوئی صنف یا نوع
 اختیار کرتا ہے تو اس کا انتخاب یہ قوت کرتی ہے۔ اس کے لئے Imagery
 کی نوعیت کا انتخاب، شاعری میں بحر و وزن کا انتخاب، مواد میں ترتیب کی صورت
 کا انتخاب، غرض اظہار حسن کو کسی خاص حالت پر رکھنے کا سارا کام اسی صلاحیت
 کی بدولت ہوتا رہتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ حسن کی شکل کو انفرادی
 خصوصیت بخشنے والی کوئی شے نفس شاعری میں ایسی بھی ہے جو اس کی
 رہنمائی بھی کرتی ہے اور اس کا محاسبہ بھی۔ اور اس کا یہ عمل
 جاری رہتا ہے، تا آن کہ وہ فن پارہ مکمل ہو کر سامنے آ جاتا ہے
 اس وجدانی قوت یا جالباتی جس کو غرت عام میں ذوق
 کہتے ہیں۔

یہ تو معلوم ہے کہ شاعر یا مصور اپنے عمل کے لحاظ سے فن کار
 بھی ہوتا ہے اور کار نگیر بھی۔ یعنی اس کے عمل یا طریق کار
 میں Art بھی کار فرما ہوتا ہے اور کاری گری Craft اور

مناعتی صلاحیت KATI بھی (اور دونوں کا فرق واضح ہے) اب
 قابل ذکر بات یہ ہے کہ فن کار کے عمل کے ان دونوں شعبوں میں
 ذوق کی رہنمائی برابر شریک رہتی ہے۔ زبان اور الفاظ کا استعمال،
 محاورہ و روزمرہ کی صورتیں، مروجہ اسالیب و روایات کا لحاظ،
 سماجی مواد سے استفادہ، غرض جذبے کی اصولی تحریک کے بعد
 ان خارجی و داخلی و ذرائع تک تخلیق میں ذوق کی موجودگی اور
 رہبری ہر جگہ مسلم ہے اور اگر سچ پوچھے تو ذوق اور تخلیق کو الگ
 الگ کرنا از قبیل محالات ہے تخلیق ایک لحاظ سے ذوق ہی کا دوسرا
 نام ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ہم تخلیق کے پیکر میں ذوق کی خارجی
 نشان دہی نہ کر سکیں اور یہ نہ بتا سکیں کہ ذوق کہاں کہاں چھپا
 بیٹھا ہے۔ مگر یہ واقعہ ہے کہ تخلیق تمام تر ذوق ہی کا کھیل ہے
 حسرت نے ایک اور ضمن میں کیا خوب کہا ہے:

اگرچہ میں ہمہ تن درد ہوں ولے حسرت
 کوئی جو پوچھے، کہاں ہے؟ بتا نہیں سکتا
 غرض یہ کہ ذوق کی نشان دہی نہیں کی جا سکتی۔ اس کا تعلق
 وجدان سے ہے، یہ تقریر میں سما نہیں سکتا۔ باایں ہمہ ذوق فن
 پارے میں خوش بو کی طرح موجود ہوتا ہے۔ ذرا زیادہ معین
 تعریف کی کوشش کی جائے تو ہم کہہ سکیں گے کہ ذوق، فن اور
 موزونیت کی اس طلب کا نام ہے جو نفس انسانی میں درجہ بدرجہ
 مرکوز و محفوظ ہوتی ہے مگر جس کی کیفیتیں ہر شخص کے وجدان
 طبیعت اور ترتیب کے مطابق مختلف ہوتی ہیں۔ ذوق صرف

فکاروں کی واحد ملکیت نہیں یہ تو ایک الوہی عطیہ ہے جس میں تمام عام انسان شریک ہیں، مگر اس میں کچھ شک نہیں کہ اس کا بہت بڑا اور خاص حصہ فن کار کو ارزانی ہو رہا ہے۔ بہر حال موز و نیت یا حسن کی طلب یا اس کو ایک خاص صورت میں برصے کا لانے یا اس کو تسکین دینے کا نام ذوق ہے۔ اس میں فن کار اور فن شناس دونوں کمی اور بیشی کی نسبت سے شریک ہوتے ہیں۔

ذوق حسن کی جو بنیاد اور حسن کی مشکل قوت ہے جو کسی پیکر فن کو حسین بنانے میں تخلیقی قوتوں کی رہنمائی کرتی ہے۔ میں جس حد تک ذوق کی حد بندی کر سکا ہوں مجھے کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ذوق بنیادی طور پر انسان کی وہ جمالیاتی اشتہا ہے جو دوسری اشتہاؤں کی طرح تسکین چاہتی ہے۔ محض اثر پذیر قوت نہیں۔ غالب نے جب یہ کہا تھا،

تسکین کو ہم نہ روئیں جو ذوق نظر ملے

حورانِ خلد میں تری صورت مگر ملے

تو اس سے کم از کم یہ تو معلوم ہو جاتا ہے کہ ذوق کسی احساس منفعل کا نام نہیں بلکہ ایک تسکین طلب حس کا نام ہے جس کی غام کیفیت تناسب، لطافت اور سکون کی تلاش ہے۔ یہ شاید اس شدید فاعلی احساس سے بھی الگ چیز ہے جس کو ہماری اصطلاح میں شوق سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ اگرچہ ذوق و شوق کی حدیں بھی ایک مقام پر باہم متصل ہو جاتی ہیں۔ دراصل ذوق کی حیثیت ایک خوش خور فنی اور ناصح ہمدرد کی ہے، جو اپنے عمل میں لطافت اور

ملاحت کا خاص خیال رکھتا ہے؛ البتہ اس کی کیفیت ہر شخص کے انفرادی مزاج کے مطابق بدل جاتی ہے۔

میں سمجھتا ہوں کہ ذوق داخلی بھی ہے اور خارجی بھی۔ خارجی اس معنی میں کہ فن کار آزاد ہونے پر بھی زمانے کے ذوق کا خیال رکھتا ہے اور تربیت سے اس کی کیفیتوں میں تغیر بھی پیدا ہو جاتا ہے مگر وہ نے حسن کی اس کیفیت کو قدرے زبردستی سے محض داخلی اور منفعل چیز قرار دے لیا۔ اس سے بہتر پوزیشن تو آئی۔ اے۔ رچرڈز کی ہے جو ادب یا فن کو ایک ابلاغی چیز سمجھتا ہے اور اس لحاظ سے مخاطب، سامع یا زمانے کی موجودگی کو تسلیم کرنے ہوئے اس کو محض اندرونی اور انفرادی چیز خیال نہیں کرتا۔ حسن خود بھی محض موضوعی قدر نہیں، اس میں معروضیت یوں گھل مل گئی ہے گویا ”اصل شہود و شاہد و شہود و شاہد“ ایک ہے، یہی حال جمالیاتی حسن اور ذوق کا بھی ہے کہ وہ نفس کے اندر بھی ہے اور باہر بھی وہ زمانے کے اندر بھی ہے اور زمانے سے باہر بھی اس معاملے میں ”حسن را بے انجن دیدن خطا است“ بھی غلط نہیں اور ”آپ جس کچھ کو توڑیں وہی رختا ہو گا“ پر بھی اعتراض کی کوئی گنجائش نظر نہیں آتی۔ ذوق حسن کی طرح باطن کی ایک کیفیت بھی ہے اور حسن کی طرح خارجی شکلوں اور صورتوں میں حلیہ گر ہونے والا ایک رویہ ایک رنگ بھی ہے۔

ان سب باتوں کا خلاصہ یہ ہوا کہ ذوق نفس انسانی کی ایک جمالی قوت ہے جو حسن کا ادراک کرتی اور اس کا رویہ متعین کرتی ہے اور تخلیقی عمل میں، یعنی جمال کی پیکر تراشی میں معیار کی نگہبان اور پاسبان بھی

ہوتی ہے جو ادب، موسیقی، مصوری، سنگ تراشی غرض جملہ انواع
فن بلکہ اسالیب حیات کی جزئیات تک میں بھی حلال کی حدوں کو قائم
رکھتی اور حلال کی طلب کو تسکین بخشی رہتی ہے اور فن کار اور فن شناس
دونوں کے آہنگ اظہار و ادراک کو درست رکھنے میں امداد کرتی رہتی
ہے۔ ان مقدمات کا نتیجہ بجز اس کے کچھ نہیں نکلتا کہ تخلیق کے عمل میں
ذوق کو بنیادی، مرکزی اور وسیع اہمیت حاصل ہے یہ جامع بھی
ہے اور مانع بھی یعنی حسن کی کیفیتوں کو تسکین فن کار بلکہ تسکین فن
شناس کی حد تک جمع کرتی اور فن پارے کو بے آہنگی اور عدم
موزونیت سے بہر حال بچاتی رہتی ہے۔ یہ ذوق کی مختصر
تشریح مگر آخر میں پھر مجھے یہ کہنا ہے کہ ذوق کی صحیح کیفیت تقریر
میں ————— کم از کم میری تقریر میں ————— ڈھل نہیں سکی
اور اس معاملے میں میری مجبوری اور بے بسی ایک قدرتی چیز ہے۔

فن كانا في غيابة عنهما

صوت والفاظ کی کہانی بھی بڑی دلچسپ کہانی ہے۔ اس کہانی کا ان تمام فنون سے تعلق ہے جن کو بروئے کار لانے میں زبان اور کان کو استعمال کیا جاتا ہے۔ یہ فنون، موسیقی اور ادب یا خصوصاً شاعری ہیں۔ موسیقی میں اصل اور مقصود بالذات چیز آواز ہے جو سامعہ کی ملکیت خاص ہے اور شاعری میں ایک طرح سے موسیقی اور مصوری دونوں فن جمع ہو جاتے ہیں۔ اگرچہ شاخزادہ مصوری آب و رنگ کے ذریعہ وجود میں نہیں آتی اور اس کا ذریعہ اظہار الفاظ ہیں جن کا تعلق صوت سے ہے، تاہم یہ بولتی چالقی مصوری Suggestion اور معنویت کے لحاظ سے اب و رنگ کی مصوری سے کسی طرح کم نہیں۔ غرض موسیقی کی طرح ادب میں بھی صوت کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ اس سلسلے میں یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ ادب یا شاعری کو خاص یہ فضیلت یا خصوصیت حاصل ہے کہ اس کا ذریعہ اظہار زیادہ مکمل ہے جہاں موسیقی کا ذریعہ اظہار زیادہ لطیف ہے وہاں جزوی بھی ہے۔ اس کے برعکس شاعری کا تعلق جملہ حواس انسانی سے ہے۔ موسیقی براہ راست روح سے گفتگو کرتی ہے اور اس کا انداز مخاطب ملکتی ہے مگر وہ مادی روح الٰہی سے بہت دور اور ماوراء ہے

شاعری کا یہ حال نہیں۔ شاعری میں اگرچہ آواز کی بڑی اہمیت ہے مگر شاعری انسانی روح اور انسانی فکر و نونوں کو متاثر کرتی ہے۔ موسیقی مجرد اور لطیف جوہر سے ترکیب پاتی ہے اور شاعری اپنے روالہ کے امتیاز سے مجرد بھی ہے اور مادی بھی۔ اسی بنا پر ایسے خسرو موسیقی اور شاعری کی تقابلی فضیلت کے جھگڑے میں بہت اُلجھے اُلجھے رہے، مگر حاکم زمانے میں یہ معاملہ اتنا الجھا ہوا نہیں رہا، ہم نے فنون کی کچھ حدیں قائم کر لی ہیں اور کھوڑا کھوڑا یہ سمجھ پائے ہیں کہ شاعری موسیقی کے مقابلے میں اثرات مختلفہ کی جامع چیز ہے کیونکہ اس میں باہر، سامع اور فکر و خیال کے لئے مائدہ ضیافت موجود ہے۔ اگرچہ موسیقی شاعری سے لطیف تر بلکہ سلیس و لطافت ہے مگر اس کا مادیات کی دنیا سے بیرون نہ نہیں اور یہ مادی بیرون ہمارے ہستی کی بنیادی ماہیت سے وابستہ ہے۔ اسی طرح مصوری سے اگرچہ چشم ظاہری کو لذت حاصل ہوتا ہے مگر زمانی اور مکانی لحاظ سے نیز بے زبان ہونے کی وجہ سے مصوری کی تنگ دامانی اور کوتاہ پائی ایک سلم چیز ہے۔ البتہ رقص کی حدود میرے اپنے خیال میں شاعری سے بھی زیادہ پھیلی ہوئی ہیں مگر اس پر گفتگو موضوع سے خارج ہے اور میں فنون کے طلسم میں پھنس کر کچھ بہک بھی گیا ہوں۔ اب میں اصل موضوع پر آتے ہوئے عرض کرتا ہوں کہ اگر اس بحث میں فن سے مراد ادب یا بالفاظ دیگر شاعری ہے تو حقیقت یہ ہے کہ شاعری تو ہے ہی الفاظ کی طلسمات آفرینی، اور یہ تو تسلیم کرنا ہی ہو گا کہ شاعری میں الفاظ کی اہمیت خاص ہوتی نہیں بلکہ فکری بھی ہے اور یہاں میں فکر میں تخیل کو شامل کر رہا

ہوں جو جذباتی تجربوں کی ایسی مفوری کرتا ہے جس سے استفادہ کرتے وقت فکر و شعور بھی برابر کام کرتا رہتا ہے۔ اگر اردو کی اس تحریر میں ایک انگریزی فقرے کا پیوند ناگوار نہ ہو تو غرض کروں؟

“Literature is the interpretation of life through the medium of words. Externally, it is nothing more than arrangement of words combinations of sounds and silences, represented by visible symbol on the written page.”

تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ داخلی طور پر ادب تعبیر و تفسیر حیات ہے اور خارجی طور پر یہ الفاظ اور آوازوں کی ایک خاص ترکیب و ترتیب کے سوا کچھ نہیں۔

لہذا فن کے اظہار میں صوت اور الفاظ داخلی تجربات کے بیرونی نمائندے ہوئے لیکن تجربہ اپنے اظہار کے لئے الفاظ اور اصوات کو اپنا ترجمان بنانے پر مجبور ہے کیونکہ یہی اس کے وسائل اظہار ہیں۔ ہمیں سب سے پہلے لفظوں کی اہمیت اور حقیقت پر غور کرنا ہو گا مگر کیا غور؟ کیوں کہ لفظ کی دنیا تو ایک ناپید کنارہ دنیا ہے۔ یہ اتنی ہی وسیع ہے جتنی کہ اشیاء و مقامات، یعنی انسانی تجربے کی دنیا وسیع ہے۔ ہر لفظ انسان کے کسی نہ کسی تجربے کا نمائندہ ہوتا ہے اور انسانوں کے تجربات کی وسعتوں کا حساب وہ کوئی لگا سکے گا جو تاروں کو گن سکے گا یا ریت کے ذروں اور دریا کے قطروں کا شمار کر سکے گا۔ غرض

سے قطع نظر لفظوں کی محض آوازیں بھی اصل مضمون کی تائید کرتی ہیں۔ شاعری میں بحر و قافیہ اور آزاد نظم میں مجبوری آہنگ صوت ہی کے حسن ترتیب کا کرشمہ ہوتا ہے جو شاعر کے اظہار میں تکمیل و تاثیر پیدا کرتا ہے۔ الفاظ کی تکرار کی مختلف صورتیں بھی بڑا اثر رکھتی ہیں اور لفظوں کے اندر جدا جدا حروف کی آوازیں یعنی **Tone colour** شاعر کے تجربے یا موڈ کا عکاس ہوتا ہے یعنی خاص حرفوں کی تکرار شاعر کی جذباتی نفسیاتی کیفیات کی بھی ترجمان ہوتی ہے۔ غرض الفاظ میں صوت کا معاملہ ادب کے سلسلے میں اس معنی میں سب کچھ ہے کہ شاعر کے پاس اپنے تجربے کے اظہار کے لئے کلیتہً یہی تو وہ ذریعہ ہے جو اس کے اندر کے نقش و نگار یا میخان و طوفان کو باہر کی دنیا تک پہنچاتا ہے۔ اور اگر یہ نہ ہو تو شاعر کا اظہار مصوری کی طرح بے زبان ہو کر رہ جائے، وہ بھی زبان حال سے حال دل بیان کیا کرے اور سے کدہ شعر و ادب بے نغمہ و بے کیفیت ہو جائے۔

شاعری اور علم کا رشتہ

شاعری اگرچہ فی نفسہ علم نہیں مگر شاعری کے لئے علمی استعداد معاون کا درجہ رکھتی ہے۔ مشرق میں چوں کہ شاعری کے صناعتی پہلو کو بہت بڑی اہمیت دی جاتی رہی ہے اس لئے فضائے مشرق ہر صدی میں اس کی اکتسابی ضرورتوں کا خاص طور پر ذکر کرتے دیکھے جاتے ہیں غریب سے قطع نظر جس سے اس مضمون میں کوئی بحث مکی جائے گی، فارسی کے ایک دو مصنفوں کے خیالات ذیل میں درج کئے جاتے ہیں۔

چهار مقالہ کا مصنف نظامی عروضی اس موضوع پر یوں اظہار رائے کرتا ہے:

”اما شاعر باید کہ در انواع علوم متنوع

باشد و در اطراف رسوم مستطوف، زیر آن چنان کہ شعر در ہر
علمے بکار ہی شود، ہر علمے در شعر بکار ہی شود“

نظامی کی یہ نصیحت اس بات کا اظہار کرتی ہے کہ وہ شعر کو من جملہ ان علوم اور تفصیلات کے شمار کرتا ہے جو اکتسابی اور صناعتی ہیں اور ان کا مقصود منفعتی اور کاروباری ہے۔ المبحم کے مصنف شمس قیس نے اس معاملے میں جو رائے دی ہے وہ نظامی کی نسبت زیادہ محتاط اور قرین صواب ہے۔ چنانچہ لکھتا ہے:

”باید دانست کہ شاعر در جو دت شعر خویش بہ بیشتر

علوم و ادب محتاج باشد و بدین جہت باید کہ مستطوف
بود و از ہر باب چیز کے داند تا اگر بہ ایراد معنی کہ فن او نباشد
محتاج شود آوردن آن بر دے دشوار نشود و چیزے
نگوید کہ مردم استدلال کنند بدان کہ او معنی ندانستہ است“

عجیب بات یہ ہے کہ لفظی غرض و معنی نے شعر اور غلم کو ایک دوسرے
سے وابستہ کر کے دیئے اس حد فاصل کو مٹا دیا ہے جو شعر اور غلم کو ایک
دوسرے سے جدا کرتی ہے اور گو کہ شعر شعور سے مشتق ہونے کی وجہ سے
لغوی لحاظ سے علم کے قریب بلکہ اس کا ہم جنس معلوم ہوتا ہے، مگر تخلیقی عمل
کے لحاظ سے دونوں کے میدان ایک دوسرے سے بہت دور ہیں؛
اگرچہ اس سے یہ لازم نہیں آتا کہ یہ دونوں اپنے جوہر فطرت کے لحاظ سے
ایک دوسرے سے متغایر ہیں۔ مرآۃ الشعر کے مصنف نے لکھا ہے:

”شعر عربی زبان کے بہت سے الفاظ کی طرح اپنی

حقیقت آپ ظاہر کرتا ہے کہ وہ معنای بھی شعور کا نتیجہ ہے
اور لفظاً بھی شعور سے مشتق ہے“

ابن الرشتی بھی اس کی طرف اشارہ کرتا ہے اور کہتا ہے:

”و سموہ شعراً لانہم شعروا بہ“

شعور کے معنی ہیں احساس یا ادراک اولیٰ اور شعور کا تعلق ہے

قلب سے، یعنی واردات قلبی کا نام شعور ہے اب شاعر

کا وہ کلام جو فطرط شعور اور کمال گو یائی کا نتیجہ ہو شعر ہے“

جو لوگ شعر کی ماہیت سے باخبر ہیں وہ جانتے ہیں کہ شعر کی اصل ہستی جذبات سے وابستہ ہے۔ شعر جذبات کی پیداوار ہوتا ہے اور اس کی کامیابی کی سب سے بڑی علامت یہ ہے کہ وہ سامع اور قاری کے جذبات میں وہی تاثیر اور اثر پیدا کرے جس سے خود شاعر متاثر ہوا ہے۔ اگر شعر یہ کام نہیں کر سکتا تو اسے ہم شعر نہ کہیں تو کیا ہے۔ شعر اور علم اگرچہ اصولی لحاظ سے یا ہم متغایر نہیں مگر علم طبعاً غور و فکر اور منطقی استدلال کا محتاج ہے۔ جہاں شعر شدت تاثیر کی پیداوار ہے وہاں علم کے لئے اس تاثیر اور تاثیر کی خاص ضرورت نہیں ہوتی بلکہ اس کی تکمیل کے لئے فکر و نظر کی ضرورت ہوتی ہے۔

اس سلسلے میں یہ بات یاد رکھنی ضروری ہے کہ علم اور شعر کی اس حد بندی کے باوجود یہ نہ سمجھنا چاہئے کہ علم اور شعر کو آپس میں تناقض اور تغایر ہے۔ پروفیسر آئی۔ اے۔ رچرڈز نے اپنی کتاب

(Science and Poetry) میں سائنس اور شعر میں قریبی تعلق ثابت کرنے کی کوشش کی ہے ان کا خیال ہے کہ ہمارے زمانے میں شاعر کو پہلے سے زیادہ سائنسفک ہونے کی ضرورت ہے، کیوں کہ بقول اس مصنف کے وہ زمانہ چلا گیا جب لوگ مافوق العقل باتوں کو منکر مٹھن ہو جاتے تھے۔ اب لوگ ان باتوں کو سننے کے روادار نہیں ہوں گے۔ انگریزی کے بعض مصنف اس سے بھی آگے بڑھے ہیں۔ انھوں نے ریاضی اور شاعری کے مقامات اتصال دریافت کئے ہیں اور یہ بتایا ہے کہ ریاضی اور شاعری کے درمیان امتنا بعد نہیں جتنا تصور کر لیا گیا ہے۔ میں اس مقالے میں اپنی تحقیق کو اتنی دور دراز وادیوں میں نہیں لے جانا چاہتا۔ البتہ

عرض کروں گا کہ ہمارے ادب میں یہ بعد کبھی موجود نہیں رہا۔ شعر کے
دروازے عالموں پر بھی بند نہیں ہوئے اور شاعروں نے علم کو کبھی
ایک متغایر حقیقت قرار نہیں دیا۔ ہماری گذشتہ تہذیب میں شعر کو ہمہ
گیری حاصل رہی ہے۔ پرانے لوگ شعر کو شائستگی کا جزو سمجھتے تھے،
اسی لئے بقدر ضرورت شاعری سے ہر موضوع میں کام لے لیتے تھے۔
صحیح یہ ہے کہ شعر اپنے مقصود میں جن وصائل اور ذرائع سے کامیاب
ہوتا ہے، ان میں علم بھی ایک اہم وسیلہ ہے۔ شعر کی کامیابی اظہار
ترجمانی پر منحصر ہے۔ اس کی پہلی شرط طبع شاعرانہ ہے۔ طبع شاعرانہ
فطری طور پر ایک ایسے وجدان سے آراستہ ہوتی ہے جو عام آدمیوں سے
مختلف ہوتا ہے۔ شاعر کا احساس نازک اور طبیعت لطیف ہوتی ہے
دل درد مند اور متخیلہ نقاش۔ وہ ایک ایسا شخص ہوتا ہے جو دنیا پر
کاروباری قسم کی نگاہ نہیں ڈالتا۔ بعض ایسی معمولی معمولی باتیں اسے
متاثر کر لیتی ہیں جو دوسروں کو محسوس تک نہیں ہوتیں۔ وہ دوسروں
کے درد کو اپنا تلے اور کہہ اٹھتا ہے۔

خبر چلے کسی پہ ترپتے ہیں ہم امیر

سائے جہاں کا درد ہمارے ہی دل میں ہے

شاعر کی طبیعت میں احساس کی شدت بدرجہ اتم موجود ہوتی
ہے مگر اس کا تخیل خیالات کی تصویریں اور نقوش بنانے میں بڑی
بہارت رکھتا ہے، جس کے لئے وہ ایسے الفاظ کو کام میں لاتا ہے
جو اس کے خیال کو پورا پورا ادا کرتے ہوں اور اپنے اندر ایسا لہر
رکھتے ہوں جو قاری اور سامع کو اپنی جانب متوجہ کر سکیں۔

پس شاعرانہ طبیعت اگرچہ فطری اور وہی چیز ہے مگر طبیعت کی فطری صلاحیتیں تربیت کی محتاج ہوتی ہیں۔ قوت اظہار کی تکمیل کے لئے ان صلاحیتوں کی تربیت نہایت ضروری چیز ہے۔ شاعر کی قوت اظہار کی اندرونی تحریک تو جذبے یا احساس کی شدت سے ہوتی ہے مگر اس کی تکمیل اور تشکیل کے لئے بعض خارجی ذرائع بھی کام میں لائے جاسکتے ہیں۔ ان میں سب سے زیادہ موثر ذریعہ ہے شاعر کی علمی استعداد، شاعر کی علمی معلومات اس کے لئے عمدہ مواد بہم پہنچاتی ہیں۔ اس کے بیان کو بلیغ بنانے میں بڑا کام دیتی ہیں۔ عمدہ ترکیبیں، تلمیحات، اشارات، استعارات اس کو اپنے علمی سرمائے سے باسانی دستیاب ہو جاتے ہیں۔ چنانچہ مولانا عبدالرحمان اپنی کتاب مرآۃ الشعر میں لکھتے ہیں؛

”یہ ظاہر ہے کہ خیال کا گنجینہ معلومات جو کچھ ہوتا ہے، حافظے کی کتاب میں ہوتا ہے۔ وہ اگر بڑی ہے اور شاعر کی معلومات وسیع ہیں تو خیال بھی معانی و تشبیہات کثیر اپنے لئے موجود پاتا ہے، ورنہ اس کی جولان گاہ تنگ ہو جاتی ہے اور حلد تراں کو تخیل کی قلم رو میں داخل ہونے کی ضرورت پیش آ جاتی ہے تاکہ تنگ مائیلی کے تنگ کو ڈھانک سکے۔ لیکن چونکہ تخیل کی غارت خود خیال کی بنیادوں پر اٹھتی ہے اس لئے ایسے شاعروں کی تنگ نظری اہل نظر سے چھپ نہیں سکتی، اس لئے تم عالم و غامی کی شاعری میں ہمیشہ یہ فرق پاؤ گے کہ ایک کے خیالات وسیع ہوں گے اور دوسرے کے تنگ،“ (ص ۱۷۰)

پس اس لحاظ سے اگر دیکھا جائے تو غلی استعداد شاعر کے فن کے لئے قوت کا ذریعہ بن سکتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ شاعری بنیادی طور پر علم کی محتاج نہیں، کیونکہ شاعری اپنی ماہیت کے لحاظ سے صرف طبع شاعرانہ کی محتاج ہے۔ مگر علم اس کے لئے معاون ضرور ہے بعض ان پڑھ لوگ بھی کبھی کبھار اچھی شاعری کر لیتے ہیں وہ کسی جذبے کی شدت سے متاثر ہوتے ہیں اور اس تاثر کے نتیجے کے طور پر ایسے اشعار لکھ لیتے ہیں جو سامع یا قاری کو اسی کیفیت سے اثر پذیر کر سکتے ہیں جس سے شاعر خود متاثر ہے مگر یاد جو اس بات کے شعر اگر غلی پہلو سے ناقص ہو گا تو یہ اس کے لئے غیب کی بات ہوگی۔ شعر کے لئے جس طرح یہ ضروری نہیں کہ شاعر وسیع علم سے آراستہ ہو، اسی طرح یہ بھی نہیں کہہ سکتے کہ شعر اور علم میں کسی قسم کا تضاد ہے۔

بااں ہمہ عالموں کی شاعری غموں کی پھس پھسی اور بے مزہ ہوتی ہے۔ علما و فضلا کا منظوم سرمایہ ادب اتنا کثیر اور ضخیم ہے کہ ہر دور کے تذکروں کا اچھا خاصہ حصہ اس کی تفصیل پر مشتمل ہے۔ مگر ان کے منظوم کلام کو نقادوں کی تحسین شاذ و نادر ہی حاصل ہوئی ہے۔ خلیل ابن احمد غزوہ کا یہ مقولہ بھی اسی بات کو ثابت کرتا ہے کہ جو کچھ میں کہنا چاہتا ہوں وہ کہہ نہیں سکتا اور جو کہہ سکتا ہوں وہ کہنا نہیں چاہتا، اس لئے میں شعر گوئی کی طرف مائل نہیں ہو سکا۔

شاعری کی تاریخ یہ کہتی ہے کہ بہت سے غلی نظریئے ایسے ہیں جو شاعروں کو عالموں سے پہلے سیر چھلے ہیں، یہ اور بات ہے کہ طریق بحث مختلف رہا ہے۔ مگر علما اور حکماء جس نتیجے تک بڑے تجربے

اور شاہدے کے بعد پہنچتے ہیں، شعر تخیلی الہام کی مدد سے اسے پہلے ہی کہاں پلٹتے ہیں۔

پروفیسر R. B. Cram نے اپنی کتاب "Scientific Thought in Poetry" میں سائنس اور حکمت کے بے شمار نظریوں کا ذکر کیا ہے جو والٹیر، گوٹے، ٹینیسن، ورڈزور تھ اور دوسرے شعراء مغرب کی تصانیف میں شاعرانہ انداز میں پہلے سے موجود تھے جہاں تک غری، فارسی، اردو اور دوسری اسلامی زبانوں کا تعلق ہے، ان کی شاعری میں بھی غلی غفر کی کچھ کمی نہیں۔

ہم دیکھتے ہیں کہ بڑے بڑے شاعروں کے کلام میں عروج علوم اور متداول نظریات کی گہری آمینرش پائی جاتی ہے۔ شاعر انسانی سوسائٹی کا ایک فرد ہوتا ہے۔ وہ ان لہروں اور تحریکوں سے الگ نہیں رہ سکتا ہے جو اس کے زمانے میں انسانی ذہن و فکر میں زلزلہ پیدا کر رہی ہوتی ہیں۔ گویا کہ غلی مسائل یا اشارات شعر کے ہاں مقصود بالذات نہیں ہوتے۔ مگر شعر کے حافطے میں جس قسم کی معلومات ہوتی ہیں وہ ان سے بلا تکلف ادبے اختیار کام لیتا ہے اور تشبیہ و استعارہ اور تخیل کی غرض سے ان کو استعمال میں لاتا ہے۔ اس کا سب سے بڑا میدان قصیدہ اور مثنوی ہے۔ ان اصناف کلام میں شاعر کے فکر کو گھومنے کی کچھ زیادہ اجازت ہوتی ہے۔ مگر مناسب حد تک دوسری اصناف کلام میں بھی ان سے کام لیا گیا ہے۔

دوسرے علوم تو درکنار، خود ریاضی اور سائنس کے مسائل بھی مختلف شعر کے کلام میں ملتے ہیں۔ رومی کی مثنوی میں تجرید امثال

اور تجاذب اجسام جیسے دقیق مسائل کے متعلق اشارات ملتے ہیں۔ نظریہ ارتقا خالص علمی لحاظ سے دارون کی طرف منسوب ہے۔ مگر رومی کو اس حقیقت کا سراغ صدیوں پہلے مل چکا تھا۔ نظامی غزونی کے ”چہار مقالہ“ سے قطع نظر صوفی شاذنوں میں جامی نے بھی بالمشترک اس کا ذکر کیا ہے۔ مشرق میں علوم کو نظم کے لباس میں پیش کرنے کا طریقہ فارسی اور سنسکرت میں بالعموم رائج رہا ہے۔ چنانچہ فارسی نظم میں ہمیں نجوم رمل، جفر، علم اسرار الحروف، خوش خطی، تیر اندازی، غرض ہر فن اور ہر علم کی کتابیں مل جاتی ہیں۔ باقی رہے مذہبی علوم اور حکمت اور فلسفہ، سوان کارشتہ نظم سے سائنس کے مقلیدے میں قریبی ہے، اس لئے ان کے مطالب کو بھی منظوم کرنے کا طریقہ خاصا مروج رہا۔ اس اصولی بحث کے بعد یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ پرانے زمانے میں تعلیم اور فضیلت کے مختلف درجوں کے متعلق مختصراً کچھ اشارے کئے جائیں تاکہ یہ معلوم ہو سکے کہ ہمارے شعرا جن تعلیم یافتہ سوسائٹی سے ابھرتے تھے اس میں وہ تعلیمی لحاظ سے کس درجے اور رتبے کے لوگ سمجھے جاتے تھے میرا مقصود اس موقع پر انصاب تعلیم کی تفصیلات سے بحث کرنا نہیں۔

مسلمان علماء نے اصولی لحاظ سے علم کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے؛ منقول اور معقول۔ منقول سے مراد ہے قرآن، حدیث، فقہ، تاریخ، سیرت، انساب، ادب، صرف و نحو، علم لغت، تصوف وغیرہ۔ معقول سے مراد ریاضیات، طبیعیات اور حکمت وغیرہ۔ لبالب الباب کے مصنف غوثی نے علماء کو دو حصوں میں تقسیم

کیا ہے؛ ایک وہ جو شریعات کے ماہر ہوتے تھے، دوسرے وہ جو فضلیات (یعنی علوم ادب) کے فضلیات میں علوم لسانیہ مثلاً صرف و نحو، علم معانی و بیان، عروض و قافیہ اور دوسرے علوم شعر، علم ترسل و استیفاء، نجوم و طب وغیرہ شامل تھے۔ ایک لحاظ سے علم لغت اور معانی اور صرف و نحو کا (جہاں تک عربی کا تعلق ہے) علوم قرآنیہ سے تعلق تھا۔

علوم کی تقسیم ایک دوسرے اعتبار سے بھی کی جاتی ہے؛

(۱) وہ علوم جن کا شرع سے تعلق ہے، یعنی علوم معاد۔

(۲) وہ علوم جن کا معاش سے تعلق ہے، یعنی علوم معاش۔

(۳) علوم مجلس، ادب (جن میں ۱۳ علوم ہیں) لغت، خط،

قرض الشعر، عروض، قافیہ، نحو، صرف، اشتقاق، معانی، بیان، بدیع، محاضرات، انشا۔

جب بنو عباس کے زمانے میں فارسی شاعری نے آنکھ کھولی

تو علمی فضیلت اور وقار کی سند گہری غربیت کے بغیر ممکن نہ تھی۔

علوم شرعیہ میں تبحر حاصل کرنا نہ صرف فضیلت کے لئے بلکہ دین داری

کے لئے بھی ضروری تھا مگر بعض لوگ ایسے بھی ہوتے تھے جو ادب میں

اختصاص پیدا کرتے تھے۔ ادب سے مراد اس زمانے میں صرف و نحو

اور لغت تھی۔ علوم ادب میں اختصاص دبیری کے منصب کا مستحق بننا

تھا۔ فارسی کے بہت سے قدیم شاعر عربی اور فارسی دونوں زبانوں

میں شعر لکھتے تھے۔ ان میں سے اکثر شریعات کے نصاب کے فارغ

التحصیل ہوتے تھے۔ خوئی کا بیان ہے کہ انوری کے زمانے تک

لوگ شریات کی طرف راغب تھے۔ مگر بعد میں فضیلت کو قبول عام حاصل ہو گیا۔ گویا صرف ادب اور علوم شعر میں فضیلت پیدا کرنا عام تعلیم کا مقصد تھا یہی وجہ ہے کہ فارسی کے قدیم شعرا عموماً شریات اور فضیلت دونوں میں نام پیدا کرتے تھے خصوصاً اہل دل اور اہل درد شاخوں کو وہ فضیلت حاصل تھی کہ ان میں سے بعض بزرگ وار حکیم کے ممتاز لقب سے ملقب ہوتے تھے۔ مثلاً حکیم سنائی، حکیم خاقانی وغیرہ۔ اسی کا نتیجہ تھا کہ شروع شروع میں عام شاغری بھی علوم کی صفت میں بڑی معزز جگہ پاتی تھی اور اس کے مشغولین کو بڑی عزت کی جگہ ملتی تھی مگر رفتہ رفتہ جب شعرا نے شاغری کو ذریعہ معاش بنا کر بادشاہوں کی ندی، مصاحبی اور دربار داری کو مقصود بنالیا تو اس کا رتبہ علوم کے مقابلے میں فروتر سمجھا جانے لگا، اور باوجودیکہ سینکڑوں خلافاور فضلاؤ خود بھی شعر کہتے تھے۔ مگر قدیم پیشہ شعرا کی کثرت نے بہت حد تک اس کا پایہ گرا دیا۔ دولت شاہ نے انوری کا ایک شعر اس کے ثبوت میں پیش کیا ہے۔

شعر در نفس خویشتن بد نیست

نالہ من ز خست شرکاست

دولت شاہ بار بار فضیلت اور شاغری میں خط فاصل کھینچتا

جاتا ہے۔ مثلاً غنصری کے متعلق کہتا ہے :

”اور اورائے طور شاغری فضا کی است“

خاقانی کے متعلق کہتا ہے :

”در علم بے نظیر و در شعر استاد و در جاہ مشارالیه“

انوری کے متعلق کہتا ہے :

”از شعرائے روزگار کم کسے در دانش مندی و انواع فنائی
ہمتائے اولیوہ“

شمس الدین طبسی کے متعلق کہتا ہے :

”باوجود فضل و کمال در شاعری مرتبہ عالی دارد“

امامی کے متعلق کہتا ہے :

”باوجود علم و فضل در شاعری بے نظیر لودہ“

عماد : ”باوجود علم و تقوی و جاہ و مراتب شاعرے کامل

لودہ۔“

ابن حاتم : ”باوجود شاعری صاحب فضل لودہ“

اوجہ مستوفی : ”باوجود فنائی شاعر کامل لودہ“

طوطی ترشیزی : باوجود فنائی شاعر غرا.....“

جامی : ”..... شیوہ شاعری دون مراتب بزرگوارش

خواہد بود۔“

ان اقتباسات سے یہ بات صاف طور پر روشن ہو جاتی

ہے کہ دولت شاہ کے زمانے تک شاعری اور علمی فضیلت کے

دوالگ الگ میدان بن گئے تھے۔ شاعری اگرچہ دنیاوی احتشام

کا ذریعہ تھی مگر فضیلت علمی کے مراد نہ تھی۔ اندر میں حالات محض

شاعری کی بناء پر فضلا کی صفت میں بیٹھنا ممکن نہ تھا۔ اگر کسی شاعر کو

اس فضیلت کی تمنا ہوتی تھی تو وہ شاعرانہ کمالات کے ساتھ ساتھ

فضیلت علمی سے آراستہ ہونا بھی ضروری خیال کرتا تھا۔ میر غلی شیر نے
ہلالی اتر آبادی کو تحصیل علم کی ترغیب دیتے ہوئے کہا تھا کہ -
”شاغری تو شاغری ہے، علمی فضیلت بھی پیدا کرو“

میں پہلے غوفی کا بیان درج کر چکا ہوں کہ لوگ ایک خاص زمانے
تک شریات یعنی علوم دینی کی تحصیل کی طرف بہت راغب تھے مگر بعد
میں فضلیات کی طرف مائل ہوتے گئے۔ اس کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے
کہ علوم ادب کی تحصیل معاش کی مشکلات کو آسانی رفع کر سکتی تھی،
بلکہ اس کے ذریعے دنیاوی جاہ و حشمت کے مواقع کچھ زیادہ
حاصل ہو جاتے تھے پہلے تو غلی تبحر کوئی آسان بات نہ تھی پھر ہر
شخص کے لئے اس وادی میں قدم رکھنا آسان نہ تھا۔ اس کے
علاوہ عالمانہ زندگی ضبط اور وقار کی متقاضی ہوتی تھی۔ علماء کا گروہ
عموماً دربارداری کی قیود کی تاب نہ لا سکتا تھا۔ ان حالات میں
فضلیات کی تحصیل بہت مفید اور نفع مند سمجھی جاتی تھی۔

عام علوم کے علاوہ شاغری کے لئے ایک خاص قسم کی تربیت
کی ضرورت ہوتی تھی۔ اس کا مقصد شعر کے صناعتی پہلو کی تکمیل
اور زبان و الفاظ پر قدرت تامہ اور مہارت! میں اس موقع پر
پھر نظامی غرضی کا ایک بیان درج کرتا ہوں :

”اما شاغری درجہ نرسد الا کہ در عنفوان شباب
و در روزگار جوانی بیت ہزار بیت از اشعار متقدمان
یاد گیرد و دو ہزار کلمہ از آثار متاخران پیش چشم کند و پیوستہ
دواوین استادان ہی خواند و یاد ہی گیرد کہ در آمد و بیرون

شد ایشان از مضائق و دقایق سخن بر چه وجه بوده است تا
 طوق و انواع شعر در طبع او مرتسم شود و غیب و ہنر شعر پر محیفہ
 خرد او منقش گردد۔۔۔۔۔۔ ہر کرا طبع در نظم شعر را سخ شد
 و سخنش ہموار گشت و دوسے بعلم کنر و عروض بخواند و کرد تھا
 استاد ابو الحسن السرخسی البہرائی گرد چوں غایۃ العرو ضیین و
 کنز القافیہ و نقد الفاظ و سرقات و تراجم و انواع این علوم
 بخواند ہر استادے کہ آں داند تا۔۔۔۔۔ اسم او در محیفہ
 روزگار پدید آید ۔

یہی وجہ ہے کہ فارسی کے اکثر بڑے شاعر اس زمانے میں
 علوم شعر اور علوم ادب سے آراستہ ہوتے تھے ؛ خصوصاً ان علوم
 سے جن کا تعلق تکمیل صناعت شعری سے تھا۔ فرخی علاوہ شاغر
 ہونے کے فن بلاغت کا بھی ماہر تھا اس کی کتاب ”ترجمان البلاغہ“
 اگرچہ آج دنیائے سلسلے میں نہیں مگر اس کی عظمت کا اعتراف ان علمائے
 ادب نے کیا ہے جنہوں نے اس کو پڑھا ہے اور اس کو ماخذ
 بنا کر کتابیں لکھی ہیں۔ غفری کے متعلق دولت شاہ کا قول نقل ہو
 چکا ہے کہ ”اور اورائے طور شاعری فصائل است“ غزونی
 سمرقندی علم شعر کا بہت بڑا ماہر خیال کیا جاتا تھا۔ رشید و طواط
 علم شعر، معانی بیان، صنائع، کتابت، استیفا اور ترسل میں
 یکملے روزگار تھا۔ اس کی کتابیں خصوصاً ”حدائق السمر“ اس
 فن میں سنگ بنیاد کا درجہ رکھتی ہیں۔ سیفی، مجد ہمگر۔ خاقانی
 خسرو، فیضی اور دیگر شعرائے اکابر شاعرانہ کمال کے ساتھ ساتھ

اپنی علمی فضیلت کے لئے بھی شہرت رکھتے تھے۔

بخوم، طب، سیاق اور فن انشاء، فن معانی اور تاریخ گوئی عام تحفیات علمی میں شمار ہوتی تھی۔ نویں صدی ہجری میں ہرات میں فنون لطیفہ کو میر علی شیر کے زیر اثر جو فروغ حاصل ہوا اس کے طفیل نقاشی مصوری، خوش نویسی اور لاجورد شوی کی قسم کے فنون کو بڑی ترقی ہوئی۔ یہ اسی کا اثر تھا کہ اس زمانے میں اور اس کے بعد صفویوں کے دور اول میں بہت سے شاہان فنون میں بھی ماہر نظر آتے ہیں ”تحفہ سامی“ میں چند شعر کی علمی استعداد کا حال یوں بیان ہوا ہے۔

میر شکری صحافی اور لاجورد شوی میں مہارت رکھتے تھے۔
میر عبدالحمید کاشی، نقاشی، تصویر، تذهیب میں کامل تھے۔
میر برہیم قانونی، خط اور قانون نوازی میں ماہر تھے۔
میرک نقاش، طاقی اور فن تصویر کشی میں ماہر تھے۔
میر علی کاتب اور سلطان علی شہیدی مشہور خطاط تھے اور شعر بھی لکھ لیتے تھے۔

سام میرزا مانی شیرازی کے متعلق لکھا ہے: ”چوں مصور
بے بدل بود و نقاش بے نظیر بود۔ اشعارش خالی از صورتے
نیست۔“

مصنف ”ماثر جمعی“ نے تغفور لاہجانی کے متعلق لکھا ہے کہ
وہ غلام موسیقی، ادوار اور طبابت کا ماہر تھا۔ اسی طرح کمال الدین صبی
خط، موسیقی، سیاق اور حساب میں اور محمد قاسم سرا جام موسیقی
میں دست گاہ رکھتا تھا۔

میں نے یہ چند نام ، تحفۂ سامی ، اور دماثر رحیمی ، سے بطور مثال پیش کئے ہیں ، اسی سے اردو کا قیاس ہو سکتا ہے معترض کہہ سکتا ہے کہ ان ناموں میں کسی بڑے شاعر کا نام نہیں ، مگر میرا جواب یہ ہے کہ جس زمانے میں عمومی اور عام شاعروں کی علمی اور فنی استعداد کا یہ حال ہوا ، اس میں بڑے شاعر بغیر اعلیٰ فضیلت کے کیسے چمک سکتے تھے ۔ فارسی شاعروں کی یہ خصوصیت ہے کہ اس پر علمیت اور فضیلت کی چھاپ لگی ہوئی ہے ۔ شاعر اگرچہ شاعری میں طبیعت کے زور سے چلتا تھا مگر علم و ادب کی محفل میں تبھی بلند مسند پر بیٹھ سکتا تھا جب فضیلت اس کی شاعری کی ہم رکاب ہو ۔

قدیم شعرائے فارسی کی علمی استعداد کے متعلق ابھی بہت کچھ لکھا جا سکتا ہے ، مگر میں اس بحث کو طول دینے سے دانستہ احتراز کرتا ہوں کیوں کہ مجھے شعرائے اردو کی علمی استعداد کے متعلق کبھی کچھ کہنا ہے ۔

اس غرض کے لئے میں ہندوستان میں مغلیہ دور کے نظام تعلیم کی طرف اشارہ کروں گا ۔ اردو شاعری نے اولین مدارج ترقی میں فارسی شاعری کی پیروی کی ۔ اس کے علاوہ اردو اور فارسی کے شاعروں کا ماحول ایک ہی تھا ۔ دونوں ایک ہی فضا کی مخلوق اور اس کے پروردہ تھے ، دونوں کے رجحانات اور میلانات ایک تھے ۔ تربیت ، علمی زاویہ نظر ۔ نصب العین اور اخلاقی و معاشی ماحول کے اعتبار سے ہندوستان کے اردو و فارسی شاعر ایک دوسرے سے کسی طرح الگ نہیں کئے جاسکتے ، بلکہ کئی شاعر دونوں زبانوں میں

شعر گوئی کرتے دکھائی دیتے ہیں۔

مغلوں کے زمانے میں جو تعلیمی نصاب اور پروگرام سب سے زیادہ مقبول تھا اس کا مقصد اور نصب العین یہ تھا کہ فارغ التحصیل حضرات فن انشا اور قواعد زبان کے ماہر بن جائیں۔ فارسی چونکہ دفتری زبان تھی اس لئے اس میں لیاقت تیار پیدا کرنا غلیظت کی بجائے منزل تھی۔ سرکاری تقرب کا ذریعہ یہی تھا اور یہی حصول ملازمت کا وسیلہ۔ اس وقت ہندوستان میں مسلمانوں میں ایک جماعت ایسی تھی جو اصلاً ہندوستانی تھی۔ ان کے علاوہ ہندوؤں نے فارسی پڑھنے پڑھانے کا فیصلہ کر لیا تھا۔ ان دونوں گروہوں کے لئے فارسی اکتسابی زبان تھی۔ ایک غیر زبان میں کامل قدرت پیدا کرنے کے لئے بہت سے سہارے ڈھونڈنے پڑتے ہیں۔ لغات، شرحیں، فرہنگ، نصاب، صرف و نحو کا مطالعہ ملانہ مطالعہ۔ ہندوستانی مسلمانوں اور ہندوؤں نے فارسی میں کامل دسترس پیدا کرنے کے لئے یہ سب کچھ کیا سرکاری محکموں میں نوکری حاصل کرنے کے لئے فن انشاء کی مہارت لازمی تھی، اور فن انشاء میں مہارت کے لئے زبان دانی اشد ضروری تھی۔

یہی وجہ ہے کہ ہندوستان میں لغت نویسی کی طرف خاص توجہ ہوئی۔ جہانگیری، رشیدی، مویذ الفصلا، مدار الافاضل، برہان قاطع، سراج اللغات، چراغ ہدایت، مرآۃ الاصطلاح مخلص، مصطلحات فارستہ، بہار نجم سب کی سب ہندوستان کی پیداوار ہیں۔ اس بارے میں ایرانیوں سے زیادہ ہندوستانیوں نے فارسی زبان کی خدمت کی ہے۔ ہندوستانیوں کی یہ توجہ ایک غلط ضرورت کی بنا پر تھی۔ وہ

فارسی زبان کو کتابوں کے ذریعے سیکھنے پر مجبور تھے اور مشکلات کو حل کرنے کے لئے لغت، شرح اور فرہنگ سے رجوع کرتے تھے۔ بچوں کو فارسی سکھانے کے لئے مغلوں سے کچھ پہلے نصاب کی کتابیں رائج ہو چکی تھیں جن کے ذریعے فارسی الفاظ کی متعدد بہ تعداد ہندی یا اردو کی مدد سے سکھائی جاتی تھی۔ ان نصابی کتابوں پر پروفیسر شیرانی نے ایک مفصل مضمون لکھا ہے۔

خلاصہ کلام یہ ہے کہ زبان دانی کی طرف خاص توجہ کی جاتی تھی، یہ اس زمانے کا عام رجحان تھا۔ شاخوں (خصوصاً ہندوستان کے فارسی شاخوں) کو زبان دانی کی اور بھی ضرورت تھی۔ چنانچہ ان علوم میں تبحر پیدا کرنے کی خاص کوشش کی جاتی تھی جن کا تعلق زبان سیکھنے اور سکھانے سے تھا۔ کچھ آگے چل کر میں اس پر مزید روشنی ڈالوں گا۔

اگرچہ شاخری بھی معاش کی ضرورتوں کو کسی حد تک پورا کرتی رہی، مگر منشی گری اور دبیری تو ایک پیشہ تھی، اس لئے اعلیٰ منشی اور دبیر بننے کے لئے شروع ہی سے ایسی تعلیم بچوں کو دلائی جاتی تھی جس کی بدولت وہ نحریر اور ترسل میں چابک دست بن جاتے تھے۔ اس کے ساتھ فن سیاق اور استیفا وغیرہ کی تعلیم دی جاتی تھی۔ اس خاص میدان میں تو فارسی سے پہلے کی شاندار روایات موجود ہیں۔ ترسل کے فن میں صاحب اسماعیل بن عباد اور عبد الحمید وغیرہ کے نام کسی تعارف کے محتاج نہیں۔ اس میدان میں قدمائے قلم کے وہ وہ جوہر دکھائے ہیں کہ قلم ان کے لکھنے سے عاجز ہے۔

فارسی ادب کے ذخیروں پر سرسری نظر ڈالنے سے یہ حقیقت ظاہر ہو جاتی ہے کہ اس موضوع پر صد ہا کتابیں تعلیم و تربیت کے لئے لکھی گئیں۔ خسرو جیسے باکمال نے بھی اس موضوع پر قلم اٹھایا ہے، انجمن خسروی انہی کی کتاب ہے۔ ان کے بعد بھی سینکڑوں انشا پردازوں نے اس وادی میں قدم رکھا۔ اور ایک نے دوسرے سے بڑھ چڑھ کر کتابیں لکھیں جن کی تفصیل میں جانے کا یہ موقع نہیں۔ مغلوں کے زمانے میں دفتری زبان فارسی تھی۔ اس لئے اس زمانے میں فارسی انشاء میں جہارت منصب اور عہدے کا راستہ کھول دیتی تھی۔ چنانچہ اس زمانے کے غومی نصاب تعلیم میں انشاء کو بہت بڑی اہمیت تھی، خصوصاً ہندوؤں کے لئے۔ اس کا ثبوت اس بات سے ملتا ہے کہ اکثر ہندو مصنف تعلیم و تربیت کے اس پہلو پر خاص زور دیتے نظر آتے ہیں۔ چنانچہ برہمن نے ”چارہین“، منشی لال چند نے ”نگارنامہ“، اور منشی سبحان رائے نے ”خلاصۃ المکاتیب“ میں اس پر مفصل بحث کی ہے۔

موجودہ زمانے کے طالب العلم جب مشاغروں میں سیر و میرزا، آتش و ناسخ، شاہ نصیر اور ذوق وغیرہ کو صحت الفاظ اور محاورہ کی بحثوں میں الجھتا دیکھتے ہیں تو اکثر پریشان ہو کر پوچھتے ہیں کہ آخر ہم کس بزرگوں کو ان لفظی جملگروں میں ملتا کیا تھا؟ جب دیکھو الفاظ

۱۔ مزید تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو میری کتاب ”فارسی ادب میں ہندوؤں کا حصہ“ آخری باب

کے چکر میں پھنسنے ہوئے دکھائی دیتے ہیں میں سمجھتا ہوں ہمارے زمانے کے لوگوں کی حیرت واقعی بجا اور درست ہے۔ لیکن اگر ان اسباب پر غور کیا جائے جن کی وجہ سے ہمارے ہزرگوں کے دماغ اس خاص سانچے میں ڈھل گئے تھے، یہاں تک کے الفاظ اور ترکیبوں کی تنقید ان کے ذہن کا خاصہ بن گئی تھی، تو شاید کسی حد تک ہم ہزرگوں کے قصوروں کو معاف کرنے پر مجبور ہو جائیں گے۔ سیری رائے میں اس ذہنیت کی سب سے بڑی ذمہ داری زبان دانی کی اہمیت کے علاوہ ہندی ایرانی نزاع پر بھی تھی۔ جس کا ہندوستان کے فارسی ادب پر بڑا اثر ہوا اور اس کے بعد فارسی ادب کے سائے میں پل کر چوان ہوئے والی اردو شاعری بھی خاصی حد تک اس سے اثر پذیر ہوئی۔ خان آرزو اپنے زمانے کے یکتا عالم تھے، ان کی تصانیف بے شمار ہیں۔ خصوصاً غلام شعر اور قواعد زبان کے متعلق ان کی کتابیں بہت اہم ہیں انھوں نے ہندوستانی فارسی کے حق میں بڑا جہاد کیا، مگر افسوس کہ اس کوزوال سے نہ بچا سکے۔ بایں ہمہ دہلی پران کی فضیلت اور ہمہ دانی کا سکہ بیٹھا ہوا تھا۔ لوگ صحت زبان کے بارے میں انھی کی طرف رجوع کرتے تھے۔ وہ نہ صرف فارسی شعرا کے استاد تھے بلکہ دہلی میں رنجتہ گوؤں کے پہلے طبقے کے امام بھی وہی تھے۔

خان آرزو کا اردو شاعری پر اس لحاظ سے بڑا اثر پڑا کہ انھوں نے ہماری شاعری میں زبان کی صحت کو مرکزی اہمیت دی، جو بڑھتے بڑھتے یہاں تک پہنچی کہ شاعری محاورہ دانی کے مرادف ہو کر رہ گئی۔

ان حالات میں یہ اندازہ کرنا مشکل نہیں کہ شاعری (خصوصاً مصنوعی شاعری) کو کامیاب بنانے کے لئے کن کن مضامین تعلیم کی طرف توجہ کرنی ضروری ہو گئی ہوگی۔ اردو کے لئے فارسی کا کچھ کم ضروری نہ تھی پس جو جو باتیں فارسی کے لئے ضروری تھیں اردو کے لئے بھی ضروری سمجھی گئیں۔

مذکوروں کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ اردو کے شعرا عموماً علوم شعر کی تحصیل کیا کرتے تھے، کیونکہ اس علمی استعداد کے سہارے وہ اپنی شاعری کے صناعتی پہلو کو معترضین کے اعتراضوں سے بچا سکتے تھے۔ اس کے علاوہ شعر کی فنی حدود کو پہچان سکتے تھے۔ جو لوگ ان فنون سے بہرہ ہوتے تھے ان کی شاعری مشاعروں میں مخالفین کی زد سے بچ نہ سکتی تھی۔ فارسی کے شعراءِ مقدّمین و متوسطین بھی علوم شعر سے آراستہ ہوا کرتے تھے، مگر آخری عہد مغلیہ میں فارسی اور اردو کے شاعران کی طرف خاص توجہ کرنے لگے تھے۔ چنانچہ اس کا ثبوت اس بات سے ملتا ہے کہ اس دور میں اس موضوع پر بہت سے رسالے لکھے گئے۔ شمس الدین فقیر، آرزو قتیل، صہبائی وغیرہ کی کتابیں خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ مرزا ربیع السودا نے بھی عبرت الغافلین کے نام سے ایک رسالہ لکھا ہے۔ اس کے متعلق شیخ چاند نے اپنی کتاب ”سودا“ میں لکھا ہے؛

”اس رسالے کی اہمیت کے گونا گوں پہلو ہیں۔ یہ تنقید شعر کا نمونہ ہے۔ ہمارے شعرا جس نقطہ نظر سے شعر کہتے اور

سمجھتے تھے، اس کا صحیح اندازہ اس سے ہو سکتا ہے اور وہ شعر کو جس طرح لسانی، بیانی، لفظی اور غرضی اختیار سے سنوارتے اور جانچتے تھے اس کا اصل معیار ہمیں معلوم ہو جاتا ہے۔ اس کی روشنی میں سودا کے خیالات معائب اور محاسن شعر کے بارے میں ہمیں معلوم ہو سکتے ہیں اور اس کے کلام کا صحیح مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ ایسی صورت میں وہ اشعار جن کو ہم اپنے زمانے کے مذاق و معیار کے مطابق معانی و مفہوم کا جامہ پہناتے ہیں۔ ہمیں اصل رنگ میں نظر آتے ہیں۔۔۔۔۔ اس سے اس بات کا بھی پتہ چلتا ہے کہ سودا نہ صرف فطری شاعر تھا۔۔۔۔۔ اس سے اس بیان کی بھی تکذیب ہو جاتی ہے کہ وہ جاہل و بے علم تھا۔ اس نے فارسی شاعری کا اُستادانہ مطالعہ کیا تھا۔ اس کے پیش نظر اساتذہ فارسی کا کلام تھا۔ وہ اس کی باریکیوں اور نراکتوں کو خوب سمجھتا تھا۔“ (سودا صفحہ ۳۳۶)

رسالہ ”نیرت الغافلین“ کے تنقیدی معنایں سے ہیں اس وقت کوئی سروکار نہیں۔ بتانا یہ مقصود ہے کہ خان آرزو نے شعر و شاعری کی تہذیب اور تربیت کے لئے جو راستے نکالے اور جو تجویزیں بتائیں ان کی رو سے علوم شعر کی تحصیل شاگردانہ تربیت کی بنیادی ضرورت تھی۔ علوم شعر سے مراد وہ سارے علوم ہیں۔ جن سے شعر کی تہذیب میں مدد مل سکتی ہے۔ مثلاً معانی، بیان، بدیع، عروض، علم قافیہ، قرض الشعر، صرف و نحو، لغت وغیرہ

فاخر مکیں نے شعرائے قدیم کے اشعار کو جس نقطہ نظر سے جانچا اور
 اور اس کے جواب میں سودائے فاخر مکیں کے اعتراضات کا جس طریق
 سے رد کیا، اس سے یہ صاف ظاہر ہوتا ہے کہ اس زمانے میں شاعرانہ
 تربیت کا نظام ان علوم کی تحصیل کے بغیر نامکمل خیال کیا جاتا تھا
 اس تعلیمی پروگرام کا نتیجہ یہ ہوا کہ شعرائے اردو مروجہ تعلیم
 کے ضروری مراحل طے کرنے کے بعد علوم شعرا و زبان کی طرف خاص
 توجہ کیا کرتے تھے۔ وہ اکثر اچھے خاصے عالم اور فاضل ہوتے تھے
 اور علمی استعداد کے لحاظ سے ان کا درجہ پست نہ ہوتا تھا۔ یہی
 وجہ ہے کہ میر اور دوسرے تذکرہ نگاروں نے شاعروں کے تذکرے
 میں عالم اور عالمی کا امتیاز قائم رکھا ہے۔ بے علم یا کم علم شاعروں
 کی بھی کمی نہ تھی مگر بے علم شاعر کا شعر تنقید کی آہنی گرفت سے بچ نہ
 سکتا تھا جس کا اثر یہ ہوتا تھا کہ شاعر کی جہالت بہت جلد اس کے
 فن کی موت کا باعث بن جاتی تھی۔

یہ نام ور شعرائے اردو علمی تحصیل کے لحاظ سے کامل ہوتے
 تھے۔ میر، سودا، درد، جبرائیل، انشاء، آئش، ناسخ، ذوق
 اور غالب فارسیات میں کامل دست گاہ رکھتے تھے۔ مصحفی غربی مرثیہ

۱۔ مولوی عبدالحی صاحب ”گل رعنا“ میں نمبر، ذوق اور غالب
 کے زمانے کے متعلق کہتے ہیں: ”علوم قدیمہ نے بھی ایک حد
 تک ترقی کی منطلق، حکمت، طب، علم الکلام کی گرم بازاری
 میں غربی الفاظ زبانوں پر کثرت کے ساتھ چڑھ گئے“ (ص ۶۴)

نحو سے خوب واقف تھے۔ انشا، مظہر جانان، آتش اور مومن
 بھی عربی صرف و نحو اور دوسرے منقولی علوم میں دست گاہ رکھتے
 تھے۔ شعرا اور فادسیات تو (جیسے پہلے بیان ہو چکا ہے) ان شعر کے لئے
 بنیادی ضرورت کی چیزیں تھیں مگر بعض شاخ علوم عربی سے بھی واقف
 تھے۔ محمد حسین کلیم نے فصوص الحکم کا اردو میں ترجمہ کیا۔ جو لوگ
 فصوص کے علمی مضامین کا اندازہ کر سکتے ہیں وہ سمجھ سکتے ہیں کہ اس
 کے لئے کتنی قابلیت کی ضرورت ہے۔ مظہر جانان نے شیخ محمد
 افضل سیالکوٹی سے باقاعدہ حدیث پڑھی۔ میراثر نے اساتذہ
 دہلی سے فنون ریاضی اور دوسرے علوم و فنون پڑھے، قمر الدین
 منت نے علوم و فنون کی درسی کتابیں شاہ عبدالعزیز صاحب سے
 پڑھیں، فارسی کی تحصیل میر شمس الدین فقیر سے کی۔ مومن نے
 شاہ عبدالقادر صاحب سے علوم عربیہ حاصل کئے غرض شعرا
 کے فن کی علمی بنیاد کافی مضبوط تھی اگرچہ شاعری کا اصل جوہر فطری
 ذوق پر منحصر تھا مگر علم کی کمی بہر صورت عیب خیال کی جاتی تھی کہتے
 ہیں کہ ایک موقع پر شاہ نصیر نے اپنے شعر میں، ظلم، کی جگہ،
 تظلم، کا لفظ استعمال کر دیا تھا۔ اس پر سر مشاعرہ گرفت ہوئی۔
 اعتراضات سے بچنے کے لئے اکھنوں نے محتشم کاشی کا
 ایک شعر پڑھا مگر وہ بھی غلط سمجھا اس سے اگرچہ ان کی عام
 شاعری پر زیادہ حرف نہیں آتا مگر اس میں کچھ شک نہیں کہ اسی
 غلطی سے شاعر کی بے علمی ظاہر ہوتی ہے اور شاعر کی جو سیکی
 ہوئی وہ اس پر مستزاد ہے

نجوم اور طبابت آغاز ہی سے مسلمانوں کے محبوب علوم میں سے
 تھے۔ چنانچہ چار مقالہ کے دو مقالے انہی سے متعلق ہیں۔ اردو
 شاعری کی ابتدا اور ترقی کے ادوار میں بھی ان علوم کا بڑا چرچا تھا۔
 خوش خطی اور موسیقی میں کمال حاصل کرنا خوبی کی بات تھی شعرائے
 اردو کی فہرست میں اچھی خاصی تعداد ایسے لوگوں کی بھی مل جاتی ہے
 جو شاعری کے ساتھ ساتھ موسیقی کے بھی ماہر تھے۔ میر عبدالوہابی
 غزلت مصوری کے علاوہ موسیقی میں بھی دسترس رکھتے تھے، اس حد
 تک کہ اچھے اچھے گوئے کان پکڑتے تھے لہ سودا، میر درد،
 میراثر اور جبرأت موسیقی میں ہمارے تمام رکھتے تھے۔ اس کے
 علاوہ ہیت، منطق، اقلیدس، تارخ گوئی، فن سیاق، رمل،
 جفر اور اس طرح کے دوسرے فنون جو اس زمانے میں مروج
 تھے۔ عام طور پر شعرائے اردو کی تفصیلات علمی میں شامل ہوتے
 تھے۔ اس سے ان کے شاغرانہ کمال کو چارچاند لگ جانے لگے
 اور ظاہری عیوب کے داغ سے ان کا کلام پاک ہو جاتا تھا۔
 اس بحث سے صرف یہ ثابت کرنا مقصود تھا کہ ہماری
 قدیم علمی اور ادبی سوسائٹی میں شاعری کی علمی اور مناعی بنیادوں
 کے متعلق لوگوں کا نقطہ نظر کیا تھا؟ آداب و علوم میں
 شعر کا درجہ کیا تھا؟ اور شاغر مروجہ نظریات کے ماتحت
 کس حد تک علمی استعداد پیدا کرنے پر مجبور تھا؟ میرا خیال

ہے کہ میں نے اس مضمون میں ایک حد تک ان سوالات
کا جواب دے دیا ہے۔

تقیی بخیر

فارسی تذکرہ میں تنقیدی غفر

(الف) ”لباب الالباب“ غوفی کا مطالعہ

غوفی کی کتاب ”لباب الالباب“ شعرائے فارسی کا غالباً قدیم ترین تذکرہ ہے جو ۱۸۷۷ء میں تصنیف ہوتا ہے۔ البوطا ہر خاں توتی کی کتاب ”مناقب الشعرا“ اس سے اقدام ہے مگر مورخ اسے شاعروں کا تذکرہ تسلیم نہیں کرتے ان کے نزدیک اس میں فارسی شاعروں کے محاضرات و مشاعرات درج تھے۔ بالکل ممکن ہے کہ اس میں اشعار کا انتخاب بھی ہو مگر اسے باقاعدہ تذکروں میں شمار نہیں کیا جاتا۔

غریبی سمرقندی کا چہار مقالہ، بھی ”لباب الالباب“ سے

۱۷ پانچویں صدی ہجری کے اواخر اور چھٹی صدی ہجری کے اوائل میں لکھی گئی تھی مگر اس کا کوئی نسخہ اس وقت دنیا میں موجود نہیں۔

پہلے کی تصنیف ہے مگر وہ بھی تذکرہ شعرا نہیں البتہ ہمارے نقطہ نظر سے اس کو یہ اہمیت حاصل ہے کہ اس میں فنِ شاعری پر ایک مستقل باب ہے جس میں شعرا اور اس کی ماہیت سے بحث کی گئی ہے۔

پس تذکروں میں تنقیدی اصول کی دریافت کے سلسلے میں لباب الالباب ہمارا قدیم ترین مأخذ ہے۔ یہ اس زمانے کی تصنیف ہے جب فارسی میں انتقاد کا فن ارتقا کے ابتدائی مراحل سے گزر رہا تھا۔ غری ادب کے معیار بڑی شدت سے غلام و فغلام کے پیش نظر تھے۔ ثعالی اور یاخرزی کی کتابیں (تیمتہ الدہراورد میہ القصر) غری اور فارسی کے نقادوں کے لئے بہت حد تک نمونے کا کام دیتی تھیں۔ پہلا مصنف بھی انہی تصانیف سے متاثر تھا اور اس کے سلسلے میں اسی قسم کے نمونے تھے۔

میں نے جن کتابوں کا ابھی ابھی ذکر کیا ہے ان کا انداز محاضراتی ہے۔ ان سے مقصود تجلی تلی تنقید نہیں بلکہ مجلس آرائی اور شعرا و شعراء کے متعلق چند دل چسپ باتیں بیان کرنا ہے، جس کے ضمن میں ہر شاعر کے کچھ اشعار بیان کر دیئے جاتے ہیں۔ ثعالی کا خاص اسلوب یہ ہے کہ مشہور صنعتوں کے نقطہ نظر سے ہر شاعر کے کلام کے کچھ محاسن بیان کرتا ہے اور آگے بڑھ جاتا ہے۔ یہ ادبی مجلس آرائی کا دور تھا، اس میں شعرو سخن کے ہر جگہ چرچے تھے۔ صاحب اسماعیل بن عباد اور اس طرح کے دوسرے خوش ذوق اعداء و وزراء اپنی محفلوں کو ادبی لطائف پر لطف بندتے تھے اس سے نکتہ آفرینی، تفریح اور تقنین کے سوا کچھ غرض نہ تھی۔ "لباب الالباب" کی غرض و غایت

بھی ہی تھی۔ اس میں شعراء کے حالات زندگی بمنزلہ صفر کے ہیں شخصیت
 اور سیرت، ماحول اور زمانے کے اثرات بالکل زیر بحث نہیں لائے گئے،
 کلام پر مجموعی رائے مفقود ہے، خصوصیات کلام کا جائزہ نیا درجہ
 غونی شاغری کے منصب اور مقصد کے متعلق تقریباً وہی خیالات
 رکھتا ہے۔ جو نظامی غزوی کے ہیں۔ اس کے نزدیک شاغری جذبات کی
 پیداوار کو ضرور ہوگی مگر نصب العین کے اعتبار سے اسے وہ صرف یہی درجہ
 دیتا ہے کہ اس کے ذریعے سلاطین و ملوک کے درباروں میں شاغری عزت
 کی جگہ حاصل کر لیتے ہیں۔ نظامی کا بھی یہی منفعتی نظریہ ہے بقائے نام
 اور شہرت دوام کی خواہش بادشاہوں کی (بلکہ ہر انسان کی) کمزوری
 ہے۔ ہمارے قدیم نقادان سخن اس کمزوری سے خوب فائدہ اٹھاتے
 اور بادشاہوں کی ترغیب کے لئے اس بحث کو خوب پھیلاتے
 تھے۔ کبھی کہتے؛

ازاں چنداں نعیم ایں جہانی
 کہ ماند از آل ساساں و آل سلاں
 ثنائے رود کی ماندست و مدحت
 نوائے بارید ماندست و دستاں

کبھی فرماتے؛

بسا کاخا کہ مجودش بنا کرد
 کہ از رفعت ہے بامہ مرا کرد
 نہ بینی ز اں ہمہ یک خشت برپای
 ثنائے عنصری ماند است برجا

یہ ہماری درباری شاغری کی بہت بڑی کمزوری ہے۔ بادشاہوں کو بقائے دوام کی ترغیب دینے کے باوجود ہر شاغر دربار میں وہ رتبہ حاصل نہ کر سکتا تھا جس کی اسے خواہش ہوتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ بہت سے شاغروں نے تلخ تجربات کے بعد شاغری کی خدمت کی ہے اور بالآخر اس سے بے زاری کا اظہار کیا ہے۔ چنانچہ نظمیر فاریابی نے کہا ہے:

کھینہ پایہ من شاغری است خود بنگر
کہ چند گو نہ کشیدم ز دست او بیداد
بہیں گلے کہ از دیشفگد مرا این ست
کہ بندہ خواہم خود را و سرور را آزاد
کہے لقب ہم آشفست زنگی را حور
کہے خطاب کنم یا ز سفلہ را راد

مگر حقیقت یہ ہے کہ جس طرح شاغری کا پہلا لقب العین غلط سمجھا گیا ہے اسی طرح یہ دوسرا نظر یہ بھی غلط ہے۔ جو لوگ اصولی لحاظ سے شاغری کو پیغمبری اور الہام سمجھتے تھے کیا ان کے لئے زیبا تھا کہ وہ پیغمبری اور الہام کو چند بادشاہوں کے بقائے نام کی خدمت میں وقف کر دیتے؟

غوفی نے بعض دوسرے لوگوں کے تتبع میں شعر کی معنویت کے بارے میں بھی کھٹو کر کھائی ہے یہ سمجھنا کہ شعرا اصولی طور پر کذب اور ناراستی پر مبنی ہے، کتنی بڑی غلط فہمی ہے۔ یہ بھی دراصل اسی افلاطونیت کی جھلک ہے جو اسلامی ملکوں میں اہل فکر و نظر

کو ہمیشہ متاثر کرتی رہی۔ شعر میں صداقت اور حقیقت کا معیار منطقی صداقت کے معیار سے مختلف ہے۔ اگر شاعر، ادیب اور صاحب فن کو تخیل کی دنیا میں آزادانہ پھرنے کی اجازت نہ ہو تو پھر فنون لطیفہ کا چراغ گل ہو کر رہ جائے۔ ادب اور آرٹ میں منطقی صداقت کی جگہ فنی صداقت پیش نظر ہوتی ہے۔ اگر ادیب اور شاعر اپنے بنیادی تجربے کے بارے میں مخلص اور دیانت دار ہے تو پھر اسے یہ اختیار ہے کہ وہ اپنی تصویروں کے لئے خیال کی دنیا سے آج رنگ ہیا کرے۔ واقعہ یہ ہے کہ غوفی اور اس کے ہم خیال قضاوند کی مدح و تشبیب کی مصنوعی فضائے متاثر ہیں اور شعر میں کذب اور دروغ کی موجودگی کو تسلیم کرتے ہیں۔ ورنہ اس صنف سے الگ ہو کر اگر دیکھا جائے تو ہمیں شاعری میں بطور خاص کذب اور عدم صداقت کا غمناک یا نظر نہیں آتا جتنا غوفی اور اس کے ہم خیالوں کو دکھائی دیتا ہے۔

غوفی نے شعر کی جو تعریف کی ہے اس میں بھی ذاتی تجربے کی بنیادی اہمیت کو تسلیم نہیں کیا ”شعر بمعنی علم است یعنی دانش“ اسی طرح شاعر کی تعریف یہ کی ہے ”و معنی شاعر عالم بود یعنی دانا کہ معانی دقیق را ادراک کند“ اب رہا ”معنی دقیق“ سو اس کا مطلب یوں بیان کیا ہے ”و معنی دقیق آن کہ فکر او (یعنی شاعر) در زیر پردہ ضمیر خیال بازی ہائے لطیف نماید“ اسی طرح غوفی کے نزدیک علم اور شعر میں فرق یہ ہے کہ علم عام ہے اور شعر خاص۔ مگر اس ساری بحث میں جذبے کا مطلق

تذکرہ نہیں کیا، البتہ مصوری کو تسلیم کیا ہے۔

یہ کو صحیح ہے کہ شاغر معانی دقیق کا ادراک کرتا ہے مگر معانی دقیق کو سمجھانے والی قوتیں کون کون سی ہیں؟ جذبہ اور تجربہ اس میں کہاں تک دخل ہوتا ہے؟ نفسی کیفیتوں کا کیا اثر ہوتا ہے؟ جمال کا احساس اور حسن کا ادراک کیا کیا کام کرتا ہے؟ ان مباحث کے بارے میں غوفی خاموش ہے۔

”باب الالباب، کی پہلی جلد میں ان شاعروں کا تذکرہ ہے جن کی شاعری اتھائی حادثے کا درجہ رکھتی ہے۔ محاضراتی اغلو کی مجبوریوں کی وجہ سے ہمارے مصنف نے اس قدیم دور کے بہت سے ایسے اہل ثروت اور ارباب اقتدار کو شعرا کی صف میں جگہ دی ہے جو شاید کڑی تنقید کے قول فیصل کے بعد شعراء میں شمار نہ کئے جاسکیں گے: اشعار سلاطین و ملوک امراء، و لطائف شعراء و زرا و صدور و کفاة، و لطائف اشعار آئمہ و علماء و صدور و فضلا، یہ چند ابواب کے عنوان ہیں۔ ان ابواب کے مضامین سے اس زمانے کی عام ادبی کیفیتوں کا اندازہ ضرور ہو جاتا ہے۔ اس زمانے کے علمی ذوق اور رجحانات کا بھی پتہ چل جاتا ہے۔ ہمارے مصنف نے ان ملوک و سلاطین کے حالات زندگی بھی شعرا کے مقابلے میں زیادہ دیئے ہیں، یعنی یہ مبحث اس کے لئے بہت کچھ دل کشی کا سامان رکھتا ہے: حالاں کہ ان امراء کے مقابلے میں ان کا ہر شعر بہتر توجہ کے مستحق تھے۔ چاہئے یہ تھا کہ ان کا تذکرہ نسبتاً مبسوط ہوتا مگر غوفی اپنے زمانے کے درباری مذاق کے ہاتھوں مجبور تھا۔ اس کا

اندازہ اسی سے کیا جاسکتا ہے کہ وہ بادشاہوں کی شاہزی کے لئے یہ غزراور بہانہ نکالتا ہے کہ ”چوں تقدیر افتاد کہ بنائے شعر بادشاہ، نہاد است یک فصل در اشعار ملوک.....“

لباب کی دوسری جلد میں اکابر شعراء کا تذکرہ ہے۔ اس میں ہمارے مصنف نے بے حد اختصار سے کام لیا ہے۔ اس کی تنقیدات بے حد مختصر ہیں، ان سے کسی شاعر کا خصوصی رنگ نمایاں نہیں ہوتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ غوفی کو تنقیدی الفاظ اور اصطلاحوں پر قدرت حاصل نہ تھی۔ وہ کلام کے لطیف امتیازات کو الگ الگ ظاہر کرنے سے قاصر ہے۔ شاید اس ابتدائی زمانے میں تنقیدی الفاظ کا ذخیرہ بھی محدود تھا۔ دولت شاہ سمیرقندی کے تذکرے میں جو وسعت ہے وہ قدرتی طور پر غوفی کے زمانے میں پیدا نہ ہو سکتی تھی۔

میں اس موقع پر قارئین کرام سے غزراور خواہی کر لے، ہوئے تنقید سے منعلق چند اقتباسات پیش کرتا ہوں جن سے غوفی کا عام اسلوب ظاہر ہوتا ہے۔

منجھک:..... شعرے غریب، الفاظے خوب، معانی

بکر، عبارتے بلوغ و استعاراتے نادر.....“

ابوالعباس ازہجہ: ”و شعرا در غایت دقت و نہایت رقت“
دقیقی: ”و اورا بہ سبب دقت معانی و رقت الفاظ دقیق گفتندے“

غنصری: اشعار غنصری شعار فصاحت و دلبری دارد، و دقت معنی
 بارتق فحوی جمع است و مشنویانے کہ تالیف کرده است
 ہر یک گنج بدائع و خزانہ حکم و مستودع معانی دقیق و مجمع امثال رفیق
 است (ص ۳۲)

فردوسی: "..... مقتدلے ارباب صنعت و پیشوای اصحاب
 قننت و مصداق این معنی شاه نامہ تمام است
 و کمال صنعت در آل آن است کہ از اول تا آخر ہر یک نسق رانده
 است و ہر یک شیوہ گفتہ و ختم او ذوق مفتوح دارد و این کمال قدرت
 و غایت استادی بود"

فرخی: "رخ خوب روی بلاغت را مشاطہ قرحیت ادچنان
 آراست کہ بیچ قادح انگشت بر حرف آن نہاد، شعر او عذب و
 پیر معنی است، باول در صنعت سخن و بہ دقت معانی کوشید و در
 آن از اقربان سابق آمد و با آخر سخن سہل متمتع ابراد می کرد"
عمیق بخاری: "آنچہ از شعر او عذب و مطبوع است
 در غایت سلاست و لطافت است و آنچہ مصنوع است حملا استادان
 را در حیرت افکندہ است"

طہران تبریزی: و قصائد او ہمہ لطیت و اغلب رعایت
 جانب تجنیس کردہ است
طہر فارابی: و تمامت دیوان او مطبوع و مصنوع است
 و شعر او لطیف دارد کہ لطفت او بیچ شعر دیگر ندارد
 ان اقتباسات سے یہ بات اچھی طرح واضح ہو سکتی ہے کہ

ہم اسے مصنف کے پاس تنقیدی اصطلاحوں کی بے حد کمی ہے، یعنی
چند الفاظ مثلاً مطبوع، مصنوع، لطیف، دقت، رقت وغیرہ کے
سوا اس کے پاس کچھ نہیں۔ اس کے بیانات کے بیش تر حصہ شاخ کے
تخلص کی لفظی رہنمائی کے گرد گھومتا ہے۔ اگر کسی کی ہے تو تخیل کی
کسوت کا ذکر کیا ہے، اگر غنہری ہے تو فصاحت کے غنہ کو زیر بحث
لایا ہے، اگر خاقانی ہے تو اسے ملک بلاغت کا خاقان قرار دیا
ہے اور بس۔ سیرت اور شخصیت کا جائزہ تقریباً غائب ہے، تاریخیں
مفقود ہیں اور ماحول سے کوئی سروکار نہیں۔

اشعار کے انتخاب کو اگرچہ براہ راست تنقید نہیں کہا جاسکتا
مگر اس سے انتخاب کرنے والے کے ذوق اور حسن کے معیار کا
بالواسطہ اندازہ ہو جاتا ہے۔ اس سے یہ راز کھل جاتا ہے کہ انتخاب
کرنے والا اصناف کلام میں سے کس صنف کا دلدادہ ہے؟ اس کے
خوبصورت اشعار کی فہرست کیا ہے؟ اس کے نزدیک حسن کیا ہے
اور شعر کی خوبی اور کلام کی خوبصورتی کیا معنی رکھتی ہے؟

عربی کے انتخاب کا اچھا خاصہ حصہ وہ ہے جس کا تعلق آتش،
شراب، سب، باغ، ہلال، شمع اور سب سے ہے۔ یہ قطعے بیشتر
غزلوی اور سامانی دور کے شعرا کے ہیں۔

خراسان اس زمانے میں بغداد کی ”غربی غمی“ تہذیب کے
انحطاط پذیر ماحول کے مقابلے میں ایک خاص قسم کی توانا زندگی
اور گرمی اور جوش اور کسی حد تک سادہ بدویت کا مرکز تھا۔ اس زمانے
کے شعروہی اور عقلی گہرے خیال کو باندھنے اور کھولنے کی

بجائے زندگی کے مادی اور محسوس مظاہر و کوائف کی تعریف کی طرف
ماکل نظر آتے ہیں۔ فرخی کی صفت ابرہہ مسجدی کی صفت برف فرخی
کی صفت داغ گاہ اور اس قسم کے دوسرے قطعات یا قصائد اس
کے ثبوت میں پیش کئے جاسکتے ہیں۔ منوچہری کی نظم (باقطعہ) صفت
شمع اگرچہ بزمیہ علامات (Symbol) میں سے ہے مگر اس کے بیانی
خیالات کا تار پود سچے اور واقعی تاثرات کا نتیجہ معلوم ہوتا ہے۔ ہمارا
مصنف غوفی اس قسم کے محسوس اور مادی موضوعوں سے متعلق قطعات
کو پسند کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دولت شاہ کے مقلدوں میں اس کے
زیادہ انتخابات اسی قسم کے ہیں۔

غوفی کسی حد تک الفاظ کی موسیقی کو بھی مد نظر رکھتا ہے۔ قطران
کے انتخابات دل کھول کر دیئے ہیں۔ جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اشعار
کا یہ ڈھنگ مصنف کو بہت مرغوب ہے۔ چند مطالع ملاحظہ ہوں جن
کی پوری پوری غزلیں کتاب میں درج ہیں :

یافت ازین دریا دگر بار ابرہ گوہر بار بار
باغ و بہستان یافت دیگر از ابرہ گوہر بار بار
ابر نیسانی بنار اندر چمن پرورد درد
گشت خیری با فراق نرگس او زرد زرد

مصنف تھنیں اور لزوم مالا یلرم میں صوتی لحاظ سے بذریعہ تکرار
حروف جو حسن پیدا ہوتا ہے اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ غوفی
کو جہاں موقع ملتا ہے۔ اس صنعت پر مشتمل اشعار کا انتخاب کرتا

ہے۔ اس قسم کے انتخابات دولت شاہ سے کہیں زیادہ اس کی کتاب میں ملتے ہیں۔

فارسی شاعری کا کوئی تذکرہ قصائد اور غزل کے انتخابات سے خالی نہیں رہ سکتا۔ چنانچہ باب الالباب، میں ان اصناف کی نمائندگی کافی ہے مگر قطعات اور رباعیات کا انتخاب عام تذکروں کے مقابلے میں بہت زیادہ ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مصنف نظیات کی طرف زیادہ مائل ہے جس کی وجہ یہ بھی ہے کہ اس کے زمانے تک غزل اپنے غروج تک نہ پہنچی تھی، کیوں کہ یہی وہ صنف ہے جو منفرداً ایک ایک شعر کو اپنی جگہ مکمل خیال تسلیم کرتی ہے۔ قطعہ، قصیدہ، رباعی، مثنوی، مخمس وغیرہ میں خیال کا تسلسل مطلوب ہوتا ہے۔ غوفی میں فردیات کا تقریباً فقدان اور بعد کے تذکروں میں غزل کے ایک ایک شعر کے انتخاب کی کثرت اس تفاوت کو اچھی طرح واضح کر سکتی ہے۔

غلام قزوینی نے لباب کے دیباچے میں لکھا ہے کہ غوفی کے انتخابات میں کوئی خاص حسن نہیں۔ یہ رائے غالباً غلط نہیں۔ اس کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ غوفی کی زیادہ کوشش یہ ہے کہ اشعار مثنوی ہوں یا نہ ہوں مگر ان کا بنیادی خیال درست ہو۔ ان میں کوئی خاص تجربہ بیان کیا گیا ہو اور کسی مادی یا محسوس موضوع کی تصویر ہو؛ مثلاً باغ، ابر، برف، آگ، کہار، لہلہ، تلوار، شمع، اسپ، سیب، زمستان، خزاں، بہار اس کے محبوب موضوع ہیں۔ یہ وہ موضوع ہیں جن کے متعلق بعد کے تذکروں میں بہت کم مواد ملتا ہے

اور یہ ظاہر ہے کہ فارسی شاعروں کے ذوق کی غام تربیت میں ان تذکروں کے مطالعے کا بہت بڑا حصہ ہے۔ پس اگر علامہ عمزونی کو عوفی کے انتخابات پسند نہ آئے ہوں تو چنداں جائے تعجب نہیں۔

(ب) تذکرہ دولت شاہ کا مطالعہ

ادب کے متعلق مغربی خیالات کی اشاعت نے ہندوستان میں تنقید کے موضوع سے خاص دل چسپی پیدا کر دی ہے چنانچہ مولانا حالی کے زمانے سے لے کر اس وقت تک تنقید کے متعلق بہت سی کتابیں شائع ہو چکی ہیں۔ علمی تنقید کی کوششیں کچھ زیادہ نہیں ہوئیں، مگر کبھی آج کل جتنی کشش اس ایک لفظ تنقید میں پائی جاتی ہے وہ شاید کسی اور ادبی اصطلاح کو حاصل نہ ہوگی۔

اُردو میں فن تنقید کو موضوع بنانے والے معنفین میں سے بیشتر ایسے ہیں جو تنقید کے مغربی نظریوں سے تو اچھی طرح واقف ہیں مگر بہت کم ایسے ہوں گے جنہوں نے ادبی تنقید کے سلسلے میں اپنے بزرگوں کے نظریات کو سمجھنے کی ہمدردانہ کوشش کی ہو۔ ان میں سے بعض ایسے ہیں جو یہ سمجھتے ہیں کہ ہمارے قدیم زمانے میں تنقید کا مطلقاً رواج نہ تھا۔ کچھ ایسے ہیں جو قدیم زمانے میں تنقید کے وجود کے قائل ہیں مگر اس کو ناقص گردانتے ہیں، البتہ اب کچھ کچھ تسلیم کیا جا رہا ہے کہ گزشتہ زمانے میں تنقید موجود تو تھی مگر اس کا رنگ اور طریقہ مختلف تھا۔

پرانہ تنقیدی نظام

میرے خیال میں ہمارے ان جدید مبصرین میں سے آخر الذکر گروہ حق بجانب ہے اور قائم بالقبول، مگر اس گروہ کے افراد بھی ایک غلطی میں مبتلا ہیں اور وہ یہ ہے کہ وہ اردو کی تنقیدی کوششوں کا سراغ لگاتے وقت اپنے آپ کو صرف اردو کتابوں تک محدود کر لیتے ہیں۔ ان میں سے بیشتر شعرائے اردو کے ایک دو تذکروں کو دیکھ کر ان سے کچھ تنقیدی اشارے جمع کر لیتے ہیں اور بس یہ خیال کر لیتے ہیں کہ پرانے انتقادی نظام کا احاطہ ہو گیا۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ پرانے نقد و نظر کے بارے میں صوب سے پہلا گروہ جس طرح غلط فہمی میں مبتلا تھا، ہمارے یہ دوست بھی اس سے کامل طور پر نکلنے کی فرصت نہیں پاتے۔ میرے خیال میں اس غلطی سے بچنے کا ایک ہی طریقہ ہے اور وہ یہ کہ ہم اپنے قدیم ادب اور شعرو شاعری کو کسی مرکزی نقطے سے دیکھنے کی کوشش کریں۔ اس حقیقت سے کہ انکار ہو سکتا ہے کہ پرانی اردو کی شاعری فارسی شاعری کے سلسلے میں پٹی اور بڑھی۔ اس کے مضامین و مطالب کا بہت سا حصہ الیل ہے جو فارسی سے روشناس ہوئے بغیر سمجھ میں نہیں آ سکتا۔ پھر جو علوم، شعر کو جانچنے اور پرکھنے کے لئے مرتب ہوئے وہ اردو ادب ہی سے وابستہ نہیں بلکہ اس سے بہت پہلے کے ہیں۔ اردو میں فارسی سے آنے فارسی میں عربی سے اردو میں جو کچھ ہے اس کا اصل سرچشمہ فارسی اور عربی ہے پس اگر ان علوم شعری تہ تک پہنچنا مقصود ہو گا تو اس کی تحقیق کے لئے فن کی پرانی عربی اور فارسی کتابوں کو بھی دیکھنا ہو گا خواہ ہماری موجودہ جستجو صرف اردو تنقید کے سلسلے ہی میں کیوں

نہ ہو۔

حقیقت یہ ہے کہ قدیم زمانے میں شعر کو پرکھنے اور جانچنے کے لئے کچھ نکتہ معیار مود تھے۔ یہ معیار مسلم اور غلام طور پر مانے اور جانے ہوئے تھے اور لوگ ان سے غموماً واقف تھے۔ یہی وجہ ہے کہ تذکرہ میں تذکرہ نگار اجمالاً یا اشارۃً اپنی رائے کا اظہار کرتے ہیں۔ وہ غموماً تفصیل سے اجتناب کرتے ہیں مگر ان بے چاروں کو کیا معلوم تھا کہ آنے والے زمانے میں ان بدیہی باتوں کو سمجھنے والے بھی خال خال بلکہ

معدوم و مفقود ہو جائیں گے۔ افسوس یہ ہے کہ پرانے اور نئے مذاق کے درمیان بہت کھوڑے غرمے میں ایسی سمجھت دیوار حائل ہو گئی ہے کہ اس وقت ذوق اور تربیت کے لحاظ سے ملک میں بیچ بچ دو مختلف قومیں ایک ساتھ آباد نظر آتی ہیں۔ نتیجہ یہ کہ ایک فرقہ دوسرے کی زبان کو نہیں سمجھتا۔ دل کی بات کو کیا سمجھے گا۔

کس زبان مرا نمی نهد

بعضیذاں چه التماس کنم

پس اس لحاظ سے نہایت ضروری ہے کہ پرانے اسلوب انتقاد کو سمجھنے کے لئے اس سارے نظام سے واقفیت پیدا کی جائے جس کو اس زمانے کا نقاد اپنے لئے بطور بنیاد استعمال کرتا تھا۔ پھر ان اصطلاحوں کو بھی جاننا ضروری ہے جو صدیوں تک شعر و کلام کی قدر و قیمت کو معین کرنے کے لئے ہماری کتابوں میں استعمال ہوتی رہی ہیں۔ اس کے علاوہ ان ادبی تحریکوں کا علم بھی لازمی ہے جو مختلف زمانوں میں موجود رہی ہیں اور اپنی خصوصیات کا نقش

تذکروں میں اور اس نوع کی دوسری تصانیف میں چھوڑ گئی ہیں۔ اسی طرح ادب میں ان وطنی گروہ بندیوں کا حال بھی جاننا چاہئے جن کے متعلق ادب کا مورخ بعض اوقات محض اشاروں میں بات کہہ کر آگے بڑھ جاتا ہے۔ مگر ان میں سے ہر اشارہ کسی پوری داستان کا حامل ہوتا ہے۔

تنقیدی مواد کے مآخذ

چوں کہ اس سلسلے میں ہمیں معلومات یک جا نہیں ملتیں، اس لئے مختلف مقامات سے ان کو فراہم کرنا ہو گا۔ میرے خیال میں اس مقصد کی خاطر ہمیں ذیل کے سرچشموں سے استفادہ کرنا ہو گا:

(الف) شعرا کے تذکرے

(ب) انتخابات یا بیاضیں جو مضمونوں کے لحاظ سے مرتب ہوئی ہیں۔

(ج) بلاغت کی کتابیں (فارسی اور اردو میں) بیان، بدیع، صرف و نحو، علم حروف۔

(د) عروض اور قوافی کی کتابیں۔

(ه) موازنے، محاکے اور ادبی مباحثے۔

(و) مجالس شعراء و ادباء۔

(ز) تاریخی اور ادبی کتابیں۔

(ح) نثری دیباچے جن کا رواج عہد مغلیہ میں بہت

زیادہ ہو گیا تھا۔

(ط) علما و ادبا کے ادبی خطوط مثلاً فیضی، ابو الفضل، منیر
برہمن اور غالب، حالی اور شبلی کے خطوط۔

(ی) عہد مغلیہ کی مصوری، فن تعمیر اور موسیقی کا سرسری
مطالعہ

(ک) ہر عہد کی مجلسی اور سیاسی تاریخ (اس سے پس
منتظر معلوم کرنا مقصود ہے۔

(ل) دواوین شعرا کی شرحیں

تذکروں کا مطالعہ

اپنے اس مطالعے کے سلسلے میں میں نے سب سے پہلے
تذکروں کو لیا ہے۔ مگر میرے مطالعے کا دائرہ صرف اردو شعرا کے
تذکروں تک محدود نہ ہو گا بلکہ میں اپنی تلاش اور تحقیق کے دامن
کو پھیلا کر فارسی تذکروں تک بھی جاؤں گا، کیوں کہ اردو کے
سلسلے میں تلاش و جستجو فارسی ادب کے ضمنی مطالعے کے بغیر
اکثر ناکمل رہتی ہے۔ میں نے غزنی کے تذکروں کو اس موقع پر
اس لئے نظر انداز کر دیا ہے کہ ہماری اردو تذکرہ نویسی براہ راست
غزنی سے متاثر نہیں ہوئی۔ بلکہ فارسی کے واسطے سے اس نے
اثر قبول کیا ہے۔

غزنی کی کتاب 'لباب الالباب' کے بعد دولت شاہ سمر
قندی کا 'تذکرۃ الشعراء'، فارسی کا قدیم ترین تذکرہ ہے۔ لباب
موجودہ تذکرے کے مقابلے میں ایک طرح کی بیاض ہے۔ اس

میں شعراء کی سیرت کے مرقعے اتنے ناقص ہیں کہ ان سے مجموعی حیثیت سے شخصیت کا کوئی تصور قائم نہیں ہوتا۔ لباب کا جائزہ الگ لوں گا۔

تذکرہ دولت شاہ

دولت شاہ کا تذکرہ لباب سے مفصل تر ہے۔ اس کی ترتیب میں طبقات کا ڈھنگ مد نظر رکھا گیا ہے۔ چون کہ قدیم فارسی شاعری شروع شروع میں غربی شاعری سے متاثر ہوئی ہے اور ایک کا آغاز دوسری کے انجام سے وابستہ ہے۔ اس لئے دولت شاہ نے شروع میں شعراء غیب کا بھی ایک طبقہ قائم کیا ہے۔ تاکہ شعر فارسی کی ارتقائی رفتار کی ابتداء و انتہا اچھی طرح ذہن نشین ہو جائے۔ ایران میں خاصی مدت تک غربی اور فارسی دونوں زبانوں کی شاعری دوش بدوش چلتی رہی۔ یہی وجہ ہے کہ لباب الا لباب کی طرح اس تذکرے میں بھی دو زبان شاعروں کا ذکر یکثرت ملتا ہے۔ دولت شاہ نے تذکرۃ الشعراء کے دیباچے میں اپنی اس تالیف کی غرض و غایت خود بیان کی ہے۔ اس کے بیان کا خلاصہ یہ ہے کہ میری عمر عزیز کے ۵۰ سال گزر گئے مگر میں اب تک کوئی ایسا کام نہ کر سکا جو میرے لئے بقائے نام کا باعث ہوتا۔ نیکی اور نیکو کاری تو ہو نہیں سکی، کوئی علمی کام بھی سرانجام نہ ہو سکا اب شیخ آذری کے اس شعر سے سبق حاصل کیا ہے:

آذری غریب از بچہ و غفلت بگذشت آنچہ یاتی ست مشو غافل و فرصت دریا

رنج و غم کے اس عالم میں ایک دن دل سے مشورہ کیا ؛
 علم و فضیلت کے راستوں میں کون سا راستہ انتخاب کرنا چاہئے
 اور تالیف و تصنیف کے میدانوں میں سے کس میدان کی طرف رخ
 کرنا چاہئے ؟ صوفیوں کے حالات خواجہ غطار لکھ چکے ہیں بادشاہوں
 کی زندگی اور تاریخ پر دوسرے لوگ قلم اٹھا چکے ہیں ۔ اس میرے
 لئے اگر کچھ باقی ہے تو وہ شعرا کا تذکرہ ہے جس پر ابھی تک کسی
 نے قلم نہیں اٹھایا ہے ۔

آنچہ مجہول ماندہ در عالم
 ذکر تاریخ و قصہ شعراست

اسی خیال نے ارادے کی شکل اختیار کی اور ارادہ غلی صورت
 اختیار کر کے موجودہ تذکرۃ الشعراء کی شکل میں جلوہ گر ہوا ۔

آزاد فضا

موجودہ تذکرے کی یہ خصوصیت خاص طور سے لائق ذکر ہے
 کہ اس کی حیثیت فرمائشی نہیں بلکہ اس کی تالیف مصنف کے ذاتی
 شوق کا نتیجہ ہے ۔ پچاس سال کی عمر میں مصنف اس کے لئے مواد
 جمع کر کے واقعات کے بچھے ہوئے شیرازے کو اکٹھا کرتا ہے ۔
 اس زمانے میں مصنف کے سامنے کوئی درباری اعزاز نہیں بلکہ
 وہ اس قسم کی ہر طبع و حرص سے آزاد ہے ۔ ملازمت کی پابندیوں
 اور بیہودگیوں کا تلخ احساس اس کے دل میں موجود ہے چنانچہ
 وہ خود کہتا ہے :

”قصہ و غصہ ملازمت درگاہ سلاطین را چہ گویم،
اگر چہ این طریق شعار و دثار آبا و اجداد این مستمند است
اما نفس را در مراجم آن خدمت ناموید و دیدم بفرزت
پائی ازان کراس منیع در کشیدم۔“

(تذکرہ، ص ۱۲، طبع یورپ)

اس نقطہ نظر سے یہ تذکرہ جس ذہنی فضا میں لکھا گیا ہے اس
کو اگر آزادی کی فضا کہہ دیا جائے تو مناسب ہوگا۔

ادبی اور علمی ماحول

اس تذکرۃ الشعراء، کو جو مجلسی اور ادبی ماحول نصیب ہوا،
وہ بھی غیر معمولی تھا۔ امیر علی شیر کی وزارت اور سلطان حسین بیکرا
کی بادشاہت کا دور ہے، ہرات کا شہر بلکہ خراسان کا سارا ملک
علم و ادب کے چرخوں سے گونج رہا ہے۔ بلند پایہ کتابیں لکھی جا
رہی ہیں؛ خوش خطی، نقاشی، موسیقی اور دوسرے فنون لطیفہ
نے تمام ماحول کو رنگین بنا رکھا ہے۔ امیر علی شیر کی فیاضیوں سے فن تعمیر
کو ترقی ہو رہی ہے۔ غرض سارا ملک ایک اعلیٰ کلچر اور شائستگی کا
گہوارہ بنا ہوا ہے۔ سلطان علی شہیدی، میرک نقاش اور کچھ
بعد میں بہزاد اس آب و ہوا کے پروردہ افراد ہیں۔

دولت شاہ کی خوش ذوقی

ہمارا مصنف دولت شاہ بھی اس شائستگی اور تہذیب کا

ناسندہ ہے۔ اس کا ذوق سخن نہایت شستہ و تربیت یافتہ معلوم ہوتا
 ہے۔ پچاس سال کی عمر ہے۔ شعر و سخن کی مجلسوں اور فضاؤں میں
 پلا ہوا مذاق لطف کلام سے پورا پورا آشنا ہے۔ ہر بات چچی تلی،
 انتخاب مناسب اور معجزوں اور شعرا کے حالات بقدر ضرورت، پاک
 اور صاف سٹائل۔ جو بات کہتا ہے۔ لطف سے بھری معلوم ہوتی ہے۔
 ہماری بعض پرانی کتابوں میں ایک خاص غیب یہ کٹھا کہ ان کے
 مصنف مخاشی اور غریانی سے اپنا دامن بچانا ضروری نہ سمجھتے
 تھے اور اس مرض میں بعض بڑے لوگ بھی مبتلا نظر آتے ہیں۔
 مگر دولت شاہ قندری کی طبع سلیم اس کو گوارا نہیں کرتی۔ اُسے
 جب کبھی ایسا موقع پیش آتا ہے وہ اس سے صاف صاف بچ کر
 نکل جاتا ہے۔ ادیب صابر اور رشید الدین و طوطا ایک دوسرے
 کے مخالف تھے اور مخالفت اس حد تک کتنی کہ اکھنوں نے ایک
 دوسرے کے خلاف ہجویات لکھیں اس موقع پر دولت شاہ اگر چاہتا تو ان کی
 ہجویات کے نمونے پیش کر دیتا مگر اس نے اپنے آپ کو یہ کہہ کر بچا لیا ہے کہ ”یک دیگر
 والا ہاجی رکیکہ گفتہ اند، ایرادیں، ہجویات درہی کتاب از حرمت دور نمود“
 (تذکرہ، ص ۹۲) اسی طرح سوزنی کے ذکر میں کہتا ہے ”ایرادیں ہجویات میں
 کتاب پسندیدہ نیاید“ (ص ۱۱۰) غرض جہاں کہیں اس لغزش
 کے امکانات تھے ان سے اپنے آپ کو محفوظ رکھا ہے۔
 اور اپنی خوش مذاقی اور طبیعت کی پاکیزگی کا پورا پورا
 ثبوت دیا ہے۔ یہی خوش ذوقی اس تذکرے کی ایک
 اہم خصوصیت ہے۔

دل چسپی اور لطف

مذکرہ دولت شاہ کی ایک اور خوبی یہ ہے کہ اس میں مصنف نے قاری کی خاطر دل چسپی اور لطف کو بڑھانے کی خاص کوشش کی ہے۔ جس زمانے میں دولت شاہ اس تصنیف کی طرف توجہ کر رہا تھا اس وقت مذاق عام کو لطافت اور رنگینی خاص طور پر مرغوب تھی۔ تیموری شہزادوں نے پہلے ہرات میں پھر ہندوستان میں اعلیٰ زندگی اور نفیس معاشرت کے جو نمونے قائم کئے اس کو سامنے رکھتے ہوئے یہ سمجھنا آسان ہے کہ دولت شاہ اپنے تذکرے میں لطف اور دلچسپی کے پہلو کی طرف کیوں خاص طور پر متوجہ ہے؟ تذکرے کے لئے واقعات کی صحت بے حد ضروری چیز ہے مگر دولت شاہ اس لحاظ سے تو کہیں کہیں جادہ صواب سے ہٹ جاتا ہے مگر لطف انگیزی کے خیال اور کوشش کو کبھی ترک نہیں کرتا۔ وہ موقع بہ موقع لطیفوں اور حکایتوں سے اپنی کتاب کو خوش گوار سے خوش گوار تر اور شیریں سے شیریں تر بناتا جاتا ہے۔ مثلاً تیمور اور حافظ کی ملاقات کا واقعہ تاریخی لحاظ سے درست نہیں مگر اس کے دل چسپ ہونے میں کیا شک ہے؟

تاریخی پس منظر

مذکرہ دولت شاہ کے تاریخی پہلو پر بہت سے اعتراضات کئے گئے ہیں جن میں سے بعض صحیح بھی ہیں، مگر باوجود مستند مورخ

نہ ہونے کے ہمارے تذکرہ نگار کی تاریخی حس کمزور نہ تھی۔ اس کی تذکرہ نویسی کا یہ خاص اسلوب ہے (جو بہت مقبول و مرغوب ثابت ہوا) کہ وہ مختلف شعرا کے تذکرے کے ضمن میں ہم عصر بادشاہوں اور امیروں کے بھی مختصر حالات بیان کرتا جاتا ہے۔ اس سے دو فائدے ہوئے ہیں: ایک تو ادب اور شاعری اپنے خاص سیاسی اور مجلسی ماحول میں ہمارے سامنے آگئی ہے۔ دوم بادشاہوں اور امیروں کی ادبی زندگی سے بھی ہم روشناس ہوئے ہیں، کیوں کہ تاریخوں میں عام طور پر سلاطین کی زندگی کا یہ پہلو نمایاں نہیں ہوا۔ دولت شاہ تحقیق کی ضرورتوں سے بھی بے خبر نہیں۔ روایات اور بیان کی صحت کو غفل کی روشنی میں دیکھنے اور جانچنے کا قائل ہے۔ اس تذکرے میں بہت سے موسوعی ایسے پیش آئے ہیں جہاں دولت شاہ نے عام روایتوں پر ایمان لانے سے انکار کیا ہے اور صاف کہہ دیا ہے کہ اس قسم کی باتوں کو غفل تسلیم نہیں کرتی۔

تصوف

دولت شاہ اپنے عصر کا صحیح فرزند تھا۔ اس کے تذکرے میں جس طرح اس دور کی لطافت، ہشتنگی اور خوش مذاقی نمایاں طور پر نظر آتی ہے، اسی طرح اس زمانے کی درباری معاشرت اور دوسرے مجلسی اور تہذیبی رجحانات بھی خاص طور پر جلوہ گر ہوتے ہیں میسر کے لحاظ سے دولت شاہ تصوف کا دلدادہ ہے۔ اس صوفیانہ رجحان کا اس کی تصنیف پر بڑا اثر ہے مگر یہ صرف اسی کی خصوصیت نہیں۔

صوفیانہ خیالات و رجحانات سارے غصہ پر حاوی ہیں اور دولت شاہ اس بارے میں اپنے دوسرے اہلئے عصر کے ساتھ شریک تھا۔ یہی وجہ ہے کہ دولت شاہ کی تنقیدوں پر اس صوفیانہ رجحان کے بہت سے نقوش ثبت نظر آتے ہیں۔ جیسا کہ آگے چل کر بیان ہوگا۔

دولت شاہ کی تنقید کا اسلوب

اب میں تذکرہ دولت شاہ کے تنقیدی پہلو کا جائزہ لیتا ہوں۔ یہ ایک واضح امر ہے کہ تذکرہ، تنقید کی کتاب کے مرادف لفظ نہیں، مگر تذکروں سے تنقیدی معلومات ضرور مل جاتی ہیں۔ قدیم زمانے میں تنقید کی باقاعدہ کتابیں آج کل کی طرح نہیں تھیں۔ غلی تنقید کے نمونے تذکروں میں بافراط مل جاتے ہیں اور تلاش و استقصا سے انتقادی نظریے بھی مرتب ہو سکتے ہیں۔ تذکرے سے اصل مقصد شعراء کی کسی جماعت کے متعلق دل چسپ انداز میں مستند معلومات بہم پہنچانا ہے۔ ان میں تنقید اصل سے نہیں، غمنی چیز ہے۔ مگر پھر بھی واقعہ یہ ہے کہ ان میں تنقید جس قدر ہے قابل قدر اور غنیمت ہے۔

اس بنا پر تذکرہ دولت شاہ کو فارسی شاعری کے بارے میں انتقادیات کا باقاعدہ دستور العمل اور ضابطہ تو نہیں کہا جاسکتا مگر اس سے جتنا مواد ملتا ہے اس سے قدیم تنقید کے اصول و قواعد کے سمجھنے میں ہمیں بہت مدد ملتی ہے۔ دولت شاہ کی غلی تنقید بھی ہمارے لئے مفید ہے اور اس کے اقوال سے نظریات کا

بھی استقصا ہو سکتا ہے۔

ادب میں تغیر

ہمارا مصنف زندگی میں تغیر اور انقلاب کا قائل تھا اور اس کے ساتھ ہی ادب اور زبان میں تبدیلی کی ضرورت کو بھی مانتا تھا۔ چنانچہ کہتا ہے:

”حوادث آباد عالم مقامے است منقلب کہ
بہر حادثہ بنوئے بگرد و قرنے و قوے و زلمے و لغت
و زبانے پدید آید۔“

شاہد دہر فریبندہ خروست است ولیک
نیست معلوم کہ کاوس کیش دارا بود
”طوفانات و حوادث و انقلاب و قتل عام
ہمہ باعث آنست کہ تبدیل احوال شود“ (ص ۲۸)
گویا حرکت اور تغیر کا تصور ادب کے سلسلے میں دولت شاہ
کے دماغ میں موجود تھا؛ اگرچہ یہ معلوم نہ ہو سکا کہ دولت شاہ
اس کی علمی بنیاد سے کہاں تک واقف تھا۔

شعرو شاعری کی اہمیت

دولت شاہ نے اپنے تذکرے کے دیباچے میں شعرو شاعری
کی اہمیت اور فضیلت پر بہت زور دیا ہے اور لکھا ہے کہ اس سے
ظہر کہ اس فن کی فضیلت کی اور کیا دلیل ہوگی کہ جاہل عربوں کی نظر

میں شاغری کی وقعت کو کم کر کے لئے قرآن جیسی معجز فصاحت
 کتاب سامنے لائی پڑی۔ دولت شاہ صوفی شاعروں کی شاغری کو
 خصوصیت سے بلند مرتبہ دیتا ہے اور اس کو "ماورائے شاغری" کے
 لقب سے امتیاز بخشتا ہے۔ اس سلسلے میں آذری کے یہ اشعار
 نقل کرتا ہے :

اگرچہ شاخان از روئے اشعار
 نزدیک جام اند در بزم سخن مست
 ولے با بادۂ بعضی حریفان
 فریب چشم ساقی نیز پیوست
 زبان معنی ایشاں گہ نظم
 وہاں از گفتہ صورت فرو بست
 ہم غواص دریائے کساں اند
 کہ در بحر حقیقت افکند شست
 نہیں یکساں کہ در اشعار این قوم
 ورائے شاغری چیزے دگر بہست

شاعروں کی کثرت

دولت شاہ اپنے زمانے میں شاعروں کی کثرت اور شاعری
 کی کساد بازاری کا یہ شدت شاکی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ جس زمانے
 میں شاعری کا چرچا اس قدر عام ہو جاتا ہے۔ اس کے "ارقا کم
 نہیں رہتے اور یہ ایک قدرتی بات ہے کہ شاغری کی بھی وہ قدر نہیں

ہزالی اور سخنرانی تک جا پہنچا اور گوکہ شاعری بہ حیثیت شاعری کے گھٹیا چیز نہ تھی مگر شاعری کے ساتھ ساتھ ندکی اور دوسرے ضمنی پیشے آخر کار اس کے لئے رسوائی کا باعث ہوئے۔

شاعری اور علم

دولت شاہ کا ذہن علمی فضیلت سے بہت مرغوب تھا۔ چنانچہ فضیلت آب شعرا کی بہت تعریف کی ہے۔ ایسے اشخاص کے لئے مرد فاضل، ذوق فنون اور مرد مستعد و دانش مند کے الفاظ استعمال کرتا ہے۔ خصوصاً وہ شاعر جو علم شعر سے واقف تھے، دولت شاہ کی تعریف کے مستحق قرار پاتے ہیں۔ اس بنا پر یہ سمجھنا مشکل نہیں کہ دولت شاہ شاعری کی علمی بنیاد کو بہت اہمیت دیتا تھا اور شاعر کے لئے علم کو ضروری خیال کرتا تھا۔

شخصیت کی تصویر

دولت شاہ اپنے تذکرے میں شاعر کی شخصیت اور اس کے فن کا جائزہ کچھ اس طریق پر لیتا ہے گویا اس کے نزدیک فن اور

۱۔ دولت شاہ کے تذکرے میں لفظ... فاضل (اور اس کی جمع

فضلاً) بمعنی نقاد، سخن فہم اور سخن سنج بھی استعمال ہوا ہے۔

۲۔ تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو میرا مضمون ————— شعرا کی

علمی استعداد، (اور نیٹل کالج میگزین، اگست ۱۹۴۷ء)

سیرت کے درمیان ایک قسم کا گہرا رابطہ ہے۔ شعر کے حالات بیان کرتے وقت وہ زندگی کے واقعات اور سنیں اور تاریخوں کا ذکر زیادہ نہیں کرتا۔ اس تفصیل کی بجائے وہ ہر شخص کی سیرت کے داخلی پہلوؤں کو نمایاں کرتا ہے اور ہر شخص کے مسلک اور مشرب کی وضاحت کرتا ہے۔ اس کی عام وضع زندگی، اس کی ذہنیت، علمی استعداد اور دوسرے نمایاں رجحانات کا تذکرہ کرتا ہے۔ چنانچہ اس کے بیانات کو پڑھ کر تمام بڑے بڑے شعرا کی شخصیت اور زندگی کا رنگ الگ الگ ہلکے سائے آجاتا ہے اور ہم ہر شخص کے ذہن اور زندگی کو اس کی انفرادی خصوصیات کے ساتھ جاننے کے قابل ہو جاتے ہیں۔

دولت شاہ پر معترضوں کا یہ اعتراض ہرگز ہرگز صادق نہیں آتا کہ تذکرہ نگار عموماً سب شاعروں کی تعریف و تعارف کے لئے یکساں قسم کے الفاظ لاتے ہیں، جس کی وجہ سے علیحدہ علیحدہ تشخص مشکل بلکہ ناممکن ہو جاتا ہے۔ بعض تذکرے ضرور ایسے ہیں جن کے مؤلفوں کی امتیازی حق بے حد کم زور تھی، وہ دو مختلف فن کاروں کی سیرت اور فن کے الگ الگ خط و خال نمایاں کرنے کی تنقیدی قابلیت نہیں رکھتے۔ مگر دولت شاہ اس کمزوری سے پاک معلوم ہوتا ہے۔ اس کے پاس ہر شخص کے لئے مناسب اور بر محل الفاظ کا ذخیرہ موجود تھا۔ وہ ہر مفہوم کے لئے صحیح لفظ بہم پہنچانے پر پورا پورا قادر تھا۔

یہ صحیح ہے کہ دولت شاہ کے تذکرے میں طویل تنقیدیں موجود نہیں۔ جو لوگ نئے زمانے کی لمبی تنقیدوں اور تبصروں کے عادی ہیں ان کو یہ اعجاز و اختصار پسند نہ آئے گا۔ مگر یہاں ہم

دولت شاہ جس باریکی اور دقت نظر کے ساتھ اپنے شاغروں کی شخصیت کی تصویر ہمارے سامنے رکھ دیتا ہے اس سے اس کے کمال مرقع کشی کا معترف ہونا پڑتا ہے۔ چند جملوں میں (اور بعض اوقات چند لفظوں میں) شاغری کی شخصیت، ذہنیت، غلیبیت اور شاعرانہ رتبے کا تعارف ہو جاتا ہے۔ مگر جہاں دولت شاہ اپنی تصویر کو زیادہ رنگین اور دل کش بنانا چاہتا ہے۔ وہاں وہ لطیفوں اور حکایتوں سے کام لیتا ہے۔ مثال کے طور پر سنائی، حافظ، رومی اور سعدی کے حالات کو دیکھئے۔ حکایتوں اور لطیفوں سے ان شعرائے عالی مقام کے مشرب اور مسلک اور طرز و وضع کو بڑی خوبی سے نمایاں کیا ہے۔

دولت شاہ نے شعرا کی علمی استعداد اور تحصیلات کو ظاہر کرنے کی طرف خاص توجہ رکھی ہے۔ جو شخص جس جس فن میں خاص طور پر باکمال تھا اس کا ذکر کیا ہے۔ مجلسی اوصاف کے لحاظ سے جس جس شخص کی جو جو خصوصیت ہے اس کو نمایاں کیا ہے۔ کوئی شخص رنگین مزاج اور خوش طبع ہے تو کوئی خوش اخلاق اور مرد معاشر، کوئی صوفی اور تنہائی پسند ہے تو کوئی پاک باز، کوئی ادب باش ہے کوئی پارہا، کوئی رند، کوئی جاہل ہے کوئی عالم، کوئی بد وضع ہے کوئی خوش ذوق۔ غرض ہر شخص کا خاص رنگ اور خاص حال بیان کیا ہے اور اس میں کسی قسم کی رعایت رفاہ نہیں رکھی۔

سنخ فہمی اور سنخ۔ سنخی

اب دولت شاہ کی شعر فہمی اور سنخ سنخی کی طرف آئیے

یہ کہنا کسی طرح بے جا نہ ہو گا کہ دولت شاہ کو مرقع نگاری میں جتنا کمال حاصل تھا اس سے کہیں زیادہ کلام کے معیار کو جانچنے اور پرکھنے میں اسے یدِ طولیٰ حاصل تھا۔ اس میں کچھ شک نہیں کہ دولت شاہ کی فصیلت اور علمی استعداد نے اس کو اس خاص فن میں بہت مدد دی ہے۔ اس کو قدرت کی طرف سے اعلیٰ ذوق سخن عطا ہوا تھا۔ وہ کلام کی باریکیوں اور لطافتوں سے بھی خوب واقف تھا۔ اسے علوم شعر میں کامل دسترس حاصل تھی۔ وہ غمر کے پچاس سال فضلا و علما کی صحبت میں بیٹھ چکا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ شاعری کے مختلف نمونوں میں سے اچھے اور برے کا امتیاز کر سکتا تھا۔ اور ان کے درجے قائم کر سکتا تھا۔ ان کی خوبیوں اور برائیوں کو ظاہر کر سکتا تھا۔ ہم دیکھتے ہیں کہ دولت شاہ اپنے تذکرے میں ہر شخص کو اس کے رتبے اور مقام کے مطابق جگہ دیتا ہے اور مختلف اشخاص کے مرتبے اور کمال میں جو فرق یا کمی بیشی ہے۔ اس کو ظاہر کرتا ہے۔ اس غرض کے لئے اس کے پاس الگ الگ الفاظ اور اصطلاحیں موجود ہیں جن کو سمجھے بغیر ہم شاید مصنف کے اصل مفہوم تک پہنچنے میں کامیاب نہ ہو سکیں گے۔ بعض عام سے الفاظ کو لیجئے۔ مثلاً سخن وری..... ماورائے شاعری، سخن گزارِی، خوش گوئی۔ لفظ ہر یہ مرادف الفاظ معلوم ہوتے ہیں مگر دولت شاہ کے نزدیک ان الفاظ کا مفہوم جدا جدا ہے۔ اسی طرح شاعرانہ رنگ اور رتبے کے امتیاز ظاہر کرنے کے لئے وہ بعض الفاظ استعمال کرتا ہے۔ مثلاً کسی کی شاعری کو دانش مندانہ، کی صفت سے متصف کرتا

ہے۔ جس سے اس کا مطلب شاعری کے اصول و قواعد کے لحاظ سے
 یا نیز نظم و دانش کے لحاظ سے عیب اور پختہ کلام ہے۔ بعض شاعروں
 کے طرز سخن کو مستعدانہ لفظ سے یاد کرتا ہے۔ جس سے پختہ اور متوسط
 مگر غلیظ کی طرف مائل شاعری مراد ہے۔ اسی طرح غارفانہ، موحدانہ
 اور عاشقانہ کے الفاظ میں جن کا مفہوم واضح ہے۔ اس سے
 ظاہر ہو گیا ہو گا کہ ہمارا تذکرہ نگار ہر شاعر کے خصوصی رنگ کو
 ظاہر کرنے کی پوری کوشش کرتا ہے۔

تنقید کلام کا ڈھنگ

اب یہ دیکھنا ہے کہ دولت شاہ کلام پر رائے دیتے وقت
 کن کن امور کو مد نظر رکھتا ہے کیونکہ یہی وہ پس منظر ہے جس سے
 اس کے تنقیدی تصورات کا حال ہم پر واضح ہو سکتا ہے۔ اس موقع
 پر مجھے پھر یہ غرض کرنا ہے کہ دولت شاہ سے ہمیں جدید ترین قسم
 کی تنقید کی توقع نہیں رکھنی چاہئے۔ وہ یقیناً ہمارے سامنے
 جمالیات (Aesthetics) اور نفسیات کے نکات پیش نہیں کرتا،
 نہ وہ جنسی الجھنوں کی تلاش کرتا ہے، نہ... ادب پر معاشی اثرات
 کا تجزیہ اس کے دائرہ بحث میں شامل ہے۔ اس کی تنقید کی اساس
 نصب العین نہیں بلکہ واقعیت ہی تعین ہے۔ وہ کلام کی درجہ بندی
 کرتا ہے یعنی اس کی قسم و جنس کو چھانڈتا ہے۔ پھر اس پر رائے
 دیتا ہے۔ وہ شعراء کے کلام پر تنقید کے بہانے سے اپنی طرف سے
 خطبہ سرائی نہیں کرتا۔ اس کا سارا مقصود یہ ہے کہ قارئین شاعر کی

شخصیت سے واقف ہو کر یہ جان لیں کہ اس نے کیا کچھ لکھا اور کیا لکھا۔
 اس غرض کے لئے وہ ہر شاعر کی شخصیت کا کچھ تصور دلانے کے بعد
 اس کے کلام کی مقدار، اس کا عام رنگ، اس کی شاعری کا خصوصی
 کار نامہ، اس پر اپنی مختصر سی رائے اور بعض اوقات دوسروں کے
 خیالات پیش کر دینے کے بعد چند اشعار بطور نمونہ درج کر دیتا ہے
 بلاشبہ اس طرز تنقید سے کوئی تفصیلی نقشہ کسی شخص کی شاعری
 کا ہمارے سامنے نہیں آتا، مگر اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اس
 سے اس شخص کی شاعری کا تسلی بخش تصور ضرور قائم ہو جاتا ہے
 جو صحیح، واضح اور معین ہوتا ہے۔

تصوف اور علم

دولت شاہ شاعرانہ رنگ کی وضاحت کرتے وقت یہ بتانا
 ضروری سمجھتا ہے کہ فلاں شاعر غارفانہ اور صوفیانہ مضمون اور موضوع
 پر قلم اٹھاتا تھا یا اس کے سامنے دوسرے شاعرانہ موضوع رکھے
 ہماری قدیم تہذیب خصوصاً شاعری جس حد تک تصوف کے زیر
 اثر ہے اس کا حال سب کو معلوم ہے۔ دولت شاہ کا رجحان خاص
 طور پر تصوف کی طرف ہے۔ شاعروں کے تقابلی مقام متعین کرنے
 میں اس کے اس صوفیانہ رجحان نے بہت بڑا حصہ لیا ہے۔ ایسے
 موقعوں پر وہ فن سے کہیں زیادہ شاعر کی صوفیانہ زندگی سے متاثر
 ہو جاتا ہے۔ شاعر کا جمالیاتی پہلو اس کے سامنے آتا بھی ہے تو
 بہت تھوڑے عرصہ کے لئے آتا ہے۔ وہ صوفی شاعروں کا ذکر

کرتے وقت غام طور پر ہمیں یہ یاد دلاتا ہے؛
کچھ شاعری ذریعہ عزت نہیں انھیں

مثلاً عطار کے متعلق کہتا ہے:

”شاعری شیوہ ادنیست بلکہ سخن اور از

وارذات غیب است و این طریق را بد و منسوب

کردن غیب است“

حافظ کے متعلق فرمایا ہے:

”سخن اور احالاتے است کہ در حوزہ طاقت

بشری در نیاید، ہانا وارذات غیبی است و از مشرب فقر

چاشنی دارد و اکابر اور اسان الغیب نام کردہ اند،

و سخن او بے تکلف است و سادہ، اما در حقائق

و معارف داد معانی دادہ و فضل و کمال او بے نہایت

است و شاعری دون مراتب اوست“

اسی طرح جامی کے متعلق کہتا ہے:

”شیوہ شاعری دون مراتب بزرگوارش خواهد بود“

اصناف کی تقسیم

غیر صوفی شاعروں پر تبصرہ کرتے وقت دولت شاہ ہر شاہر

کی کلیات میں سے مروجہ اصناف کلام کو ڈھونڈتا ہے اور یہ بتاتا

ہے کہ شاعر نے کس کس صنف کی طرف توجہ دی۔ قصیدہ فارسی

شاعری کی اہم صنف ہے۔ صوفیانہ شاعری کے بعد یہ تذکرہ

سب سے زیادہ اسی سے متاثر ہے۔ قصائد کا انتخاب بھی سب سے زیادہ ہے اور اس کو تنقید کا موضوع بھی سب سے زیادہ بنایا گیا ہے۔ شعراء کے کلام پر رائے ظاہر کی گئی ہے وہ بھی زیادہ تر اسی کے مطالعے اور جائزہ پر مبنی ہے۔ مگر دوسری اصناف میں خصوصی دسترس ہونے کی صورت میں اس نے ان اصناف کا بھی جائزہ لیا ہے۔ مثلاً یہ کہ رازی کو لغز میں کہاں حاصل کھٹا، یا ابن یمن کے مقطعات کو بہت قبول غام حاصل کھٹا۔ حافظ غزل کی طرف زیادہ متوجہ تھا۔ سبک صرف پرانے شاعروں کی تصنیفیں کیا کرتا تھا؟ امثال غوام کو نظم کرنے میں ماہر تھا۔

مطبوع و مہنوع کی تعین

اس کے بعد دولت شاہ کو جس بات کی خاص طور پر تلاش ہے وہ یہ ہے کہ کسی شاعر کے کلام میں مطبوع شاعری کا کتنا حصہ ہے اور مہنوع کس قدر ہے۔ ہماری شاخزائے تنقید آج تک جس بری طرح سے صنعت پرستی کی زلف گرہ گیر کی اسیر رہی ہے اس کے پیش نظر یہ توقع رکھنا فضول ہے کہ دولت شاہ صنعت پسندی کے غیب سے پاک ہو گا۔ پھر بھی بہت سے مواقع ایسے ہیں جہاں دولت شاہ نے مطبوع اور سادہ شاعری کی تعریف کی ہے اور صنعت پرستی سے ناراضی کا اظہار کیا ہے۔

مگر زمانہ صنعت کو پسند کرتا تھا اور شاعری پر صنایع کا تسلط اتنا قوی تھا کہ کوئی نقاد اس کو نظر انداز نہ کر سکتا تھا۔ یہی وجہ ہے

کہ ہمارا تذکرہ نگار اپنے تبصروں میں مہنوخ کلام کو خاص اہمیت دیتا ہے اور اس معاملے میں وہ بہت حد تک حق بجانب بھی ہے، مکیوں کہ جس شاعری کا تذکرہ اس کے مد نظر ہے اس میں صنائع کو بنیادی حیثیت حاصل تھی۔

ادب میں وطنی گروہ بندیاں

دولت شاہ اپنی تنقید میں وطن کی بنیاد پر قائم شدہ ادبی گروہ بندیوں کا خاص ذکر کرتا ہے۔ مختلف ملکوں اور قوموں کے مذاق میں فرق و امتیاز کا ہونا لازمی امر ہے۔ یہ اختلاف مذاق رفتہ رفتہ شاعری وبتانوں کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ فارسی شاعری میں بھی اسی قسم کے سکول موجود رہے ہیں اور خود دولت شاہ کے زمانے میں بھی تھے! اس بناء پر ہمارا شاعر جابجا مذاق کے اختلاف کا ذکر کرتا ہے اور ہر موقع پر یہ واضح کرتا ہے کہ فلاں شاعر خراساں میں مقبول اور ماوراء النہر میں متروک ہے، یا خاق کے لوگ اس کو پسند کرتے ہیں مگر خراساں میں اس کی قدر نہیں۔ ایران اور توران کے اختلاف مذاق کا خاص ذکر کرتا ہے۔

شاعری کا جائزہ لیتے وقت دولت شاہ بعض اوقات ایک غلطی کا ارتکاب کرتا ہے۔ وہ یہ ہے کہ وہ ایک جزو کی بنا پر رائے قائم کر لیتا ہے، وہ یہ نہیں کرتا کہ سارے کلام کو سامنے رکھے۔ وہ صرف ایک آدمہ قصیدے کو سامنے رکھ لیتا ہے۔ جو کسی بڑے شاعر کے قصیدے کے جواب میں لکھا گیا ہے۔ اس قسم کے جوابیہ قصائد

(اور غزلیات) ہماری شاعری میں عام ہیں۔ شاعروں کے یہ جواب اگرچہ اظہارِ تفاخر کے طور پر ہوتے ہیں۔ مگر ہیں دراصل کمزوری اور شکست کا اعتراف۔ اس پر اپنی ناقدانہ رائے کا اظہار موازنے کے لئے صحیح ہو تو ہو مگر شاعر کے پورے کلام پر رائے کے مرادف نہیں۔

کلام پر تنقیدیں

دولت شاہ ہر شاعر کے کلام کے رنگ اور خصوصیات کو ظاہر کرنے میں اکثر کامیاب ہوتا ہے مگر ایجاز یہاں بھی ہمراہ ہے۔ اسی ایجاز و اختصار میں وہ مقصد کی بات کہہ دیتا ہے۔ جزئیات و تفصیل میں دل چسپی نہیں لیتا۔ صرف خاص رنگ اور نمایاں خصوصیت کا تذکرہ کرتا ہے۔ اس کو نمایاں کرنے کے لئے میں دولت شاہ کی آرا و اس کے اپنے الفاظ میں نقل کرتا ہوں :

منو چہری : شاعرے ملائم گوی متین سخن است ۔
غفری : اشعار او مصنوع ، و در معارف و توحید و مشنوی
و مقطعات ۔۔۔۔

فردوسی : در اوصاف و سخن گذاری مسلم ۔
فرخی : را در فصاحت و بلاغت بے نظیر شمرده اند و
سخن او را فضلا باستشہاد می آورند و دیوان
فرخی در ماوراء النہر شہرتے دارد و حالا در
خراساں مجہول و متروک است ۔

انوری : طرز کلام او دانش مندانہ و متین است ۔

رشید و طواطا: دیوان رشید قمری پانزده هزار بیت است
اکثر آن مصنوع و مرصع و ذوق افیتین و غیر ذالک
و قصیده گفته که تمامی آن مرصع و بعضی ابیات آن
مرصع مع الیهین است -

ادیب صابر: الحق صابر بغایت خوش گو بوده و سخن او صاف و
روان است و لطایح نزدیک تر از اشعار آوان او -
سیف اسفندی: دیوان مولانا سیف الدین دوازده هزار بیت است
مجموع ملامت و مختار -

عطار: سخن او را تازیانه اهل سلوک گفته اند،
در شوق و نیاز و سوز و گداز شمع زمانه
شاعری شیوه او نیست بلکه سخن او از واردات
غیب است -

رومی: با وجود علم ظاهر در تصوف سخن گفته -
اوحدی: سخن را موحده می گوید - غزلیات عاشقانه
و اشعار عارفانه خوش می گوید و بغایت سخن او
چرخ حال است -

عراقی: مرد محقق و سالک بود سخن او پر شور و
عارفانه دارد و در وجد و حال بینظر عالم بود
..... اشعار در فراق و اشتیاق و دوری
و وطن

سراج الدین قمری: خوش طبع، لطیفه گوی و سخن شناس -

خسرو : القصہ معانی خاص و ناز کی ہائے امیر خسرو و
 کلام پر شور و دلسوز اور آتش در نہاد خاکیاں
 می زند نجیب است در بعضی سخنان
 او اطناب و در بعضی ایجاز است ۔ ہر آئینہ یجاز
 و فصاحت و بلاغت او مطلوب و مرغوب است ۔
 حسن دہلوی : در شعر متبع خواجہ خسروی کند و شیریں کلام
 است و سخن پر حال و سہل متبع دارد ، اگرچہ پر فصاحت
 نیست اما بغایت بدل نزدیک و رواں است
 مظفر ہروی : اورا خاقانی دوم گفتہ اند و از متاخران کہے
 بہتانت او سخن نگفتہ ہموارہ باشعراے
 مالک دعویٰ کردے و بر سخن فضلا اعتراض
 کردے و فضل اشعار خود ظاہر کردے
 و اورا در تشبیہات و اغراق خیال خاص شعر
 او فضل مسلم می دارند ۔

کمال : مشرب این بزرگوار عالی است و سخن اوصافی
 و انصاف آنست کہ پاک تر و شیریں تر از
 غزلہائے خواجہ کمال از متقدمان و متاخران
 نگفتہ اند اما بعضی از اکابر و فضلا و برآند
 کہ ناز کی ہائے شیخ سخن او را از سوز و نیاز
 بر طرف ساختہ و این مکابرہ است چہ با وجود
 ناز کی و دقت سخن شیخ عارفانہ و پر حال است

موازنے اور محاکمے

دولت شاہ اپنی تنقیدوں میں موازنے سے بہت کام لیتا ہے۔ یہ موازنے نہ صرف مختلف شاعروں کے متعلق تقابلی رائے پیش کرتے ہیں بلکہ حد درجہ دلچسپ ہیں۔ موازنہ ہمارے تنقیدی ادب کا بہت پرانا حصہ ہے۔ غربی شاعری کی تنقید میں اس سے بہت کام لیا گیا ہے فارسی میں دولت شاہ نے اس کو خوب چمکایا ہے۔ فارسی سے اردو میں پہنچا۔ اردو شاعری کے ہر دور میں کئی کئی مقابل شاعر ہیں نظر آتے ہیں اکثر تذکرہ نگاران کو باہم مد مقابل بنا کر ان کا موازنہ کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ یہ موازنے کہیں تو درست ہیں مگر بعض اوقات محض اس ذہن کا نتیجہ ہیں جو پرانے موازنوں کے مطالعے سے پیدا ہو جاتا ہے۔

دولت شاہ کے موازنے بھی اسی طرح کے ہیں بعض موازنے اس نے خود قائم کئے ہیں مگر بعض متقدمین سے منقول ہیں۔ بعض موازنے ایسے بھی ہیں جو بادشاہوں اور شہزادوں کے ادبی مناقشوں اور تنقیدی معرکوں کی یادگار ہیں۔ ان ادبی و تنقیدی دلچسپیوں میں تیموری شہزادوں نے جو حصہ لیا ہے۔ اس کی بہت سی مثالیں دولت شاہ کے تذکرے سے دستیاب ہوتی ہیں۔

دولت شاہ جب پرانے موازنوں کا ذکر کرتا ہے تو پہلے بحث کے دونوں پہلوؤں کا ذکر کرتا ہے۔ بعد میں اپنی رائے ظاہر کرتا ہے اور انصاف کا حق ادا کرتا ہے۔ کبھی ایک فریق کی رائے کو

صحیح کہتا ہے، کبھی دوسرے فریق کی رائے کو۔ اس سلسلے میں مختلف فریقوں کے تعصب کو بھی نمایاں کرتا ہے (جسے اصطلاحاً وہ مکابرہ کہتا ہے) اس موقع پر بھی وہ ایجاز و اختصار کا دامن نہیں چھوڑتا، مگر ایسا ایجاز و اختصار جو تفصیل و تشریح کے برابر بلکہ دلچسپی کے لحاظ سے اس سے بہتر ثابت ہوتا ہے۔

چند موازنے

دولت شاہ کے سب موازنوں کا تذکرہ نہ ہمارے لئے مفید ہے، نہ اس کی یہاں گنجائش ہے۔ چند موازنے یہاں نمونے کے طور پر پیش کئے جاتے ہیں۔

نظامی و فردوسی

فردوسی: اوصاف و سخن گذاری و مسلم۔
نظامی: سخن او بلند و متین و پرمعانی۔

اثیرا خسیکتی، انوری، خاقانی

”ارباب فضل اثیر را در شاعری مسلم می دارند و بعضی را مدعا آن است کہ سخن او بر سخن خاقانی و انوری فضل دارد و بعضی این را مسلم ندارند۔ انصاف آنست کہ ہر یکے ازیں سہ فاضل را شیوہ الیست کہ دیگر را نیست، اثیر سخن را دانش مندانہ میگوید، انوری سلیقہ سخن را خوب تر رعایت میکند و خاقانی از طعنه و لفظ

برہمہ فضل دارد۔ ہر خوش پسری را حرکات دگر است۔
 ”و سخن (سیف اسفرنگی را) بر سخن اشیرالدین انہیستی ترجیح
 تمام دادندے..... اما ایں حال مکابره عظیم است۔“

جمال و کمال

اب جمال الدین عبدالرزاق اصفہانی اور اس کے بیٹے کمال
 الدین اسماعیل خلاق المعانی کے موازنے کو دیکھئے :
 ”الغ بیگ سخن جمال را بر سخن فرزندش کمال الدین اسماعیل
 تفضیل می نہادے، و بارہا گفتے نجیب دارم کہ باوجود سخن پدر
 کہ پاکیزہ تر است و شاخزانہ تر چگونہ سخن پسر شہرت زیادہ یافتہ
 اما ایں مکابره است چہ سخن کمال بسیار نازک تر افتادہ و سہل
 متمتع است، اما بر سخن پادشاہاں ایراد حد غوام نیست کلام
 الملوک ملوک الکلام“

خسرو اور نظامی، ابن یسین اور ان کے والد امیر الدین،
 مولانا معینی کی نگارستان اور سعدی کی گلستاں، خسرو کا قصیدہ
 بحر الابرار اور اس کے جواب خصوصاً میر غلی شیر کے جواب یہ قصیدہ
 کا موازنہ و محاکمہ اور اس طرح کے ایک دو اور موازنے بہت
 دل چسپ ہیں۔

انتخاب اشعار

دولت شاہ کے تنقیدی اسلوب کی بحث میں ابھی اس

کے انتخاب اشعار کا ذکر باقی ہے۔ سچ کہا ہے غالب نے :
شعروں کے انتخاب نے رسوا کیا مجھے

انتخاب سے انتخاب کرنے والے کے مذاق اور رجحان کا
حال کھل جاتا ہے، اس کے پسند و ناپسند کی بنیادوں کا پتہ چل
جاتا ہے اور اس کی ذہنی اور علمی سطح کا اندازہ ہو جاتا ہے۔
دولت شاہ کا انتخاب سب سے زیادہ قصائد میں ہے کیوں کہ یہی
صنف پرانے زمانے میں شاعری کے جوہر کو سب سے نمایاں کرتی تھی۔
قصائد میں صنعت کے استعمال کو دکھانے پر خاص زور دیا ہے،
اس سے کم مقطعات کی طرف توجہ کی ہے۔ وہ قطعے جو واقعات سے
والبتہ ہیں۔ دولت شاہ کو بہت پسند ہیں۔ رباعی، غزل اور مثنوی
کے نمونے بھی دیئے ہیں مگر زیادہ نہیں۔ جن اشعار کا تعلق مشاعرہ
اور معارضوں سے ہے وہ بھی خاصی تعداد میں ہیں۔ جوابیہ نمونوں
سے بھی بہت دل چسپی ہے۔ ایسے نمونوں کی بہت کمی ہے جن سے
کسی شاعر کی مرقع نگاری یا جذباتیت یا وصف نگاری کا اظہار
ہوتا ہو۔ غزل سے بہت کم اختیار معلوم ہوتا ہے۔ تصوف میں
بے ثباتی کا موضوع اس کے مذاق کے مطابق ہے : چناں چہ میر
علی شیر کے ذکر میں خود اس کا اقرار کیا ہے۔

دولت شاہ کا تذکرہ فارسی شعر کی تنقید کے لحاظ سے بڑی
اہمیت رکھتا ہے۔ دولت شاہ کی خوش مذاقی اور دلکش اور
سہل اسلوب بڑی کشش کا باعث ہے۔ انصاف، اعتدال
اور توازن کے لحاظ سے بھی دولت شاہ کی آراء کو بڑی وقعت

حاصل ہے۔ اس تذکرے کا فارسی اور اردو کی تذکرہ نویسی پر کافی اثر ہوا۔ اصطلاحات تنقید کے سلسلے میں بھی اس کے اوراق بہت کارآمد ثابت ہو سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ پرانی تنقید کے اصول (جواب تک بکھرے ہوئے ہیں اور مبہم ہیں) اس کی مدد سے دریافت ہو سکتے ہیں۔

(ج) ”تحفہ سانی“ کا مطالعہ

تذکرہ دولت شاہ سمرقندی کی تنقیدی اہمیت کا ذکر اس سے پہلے آچکا ہے۔ ہرات میں فارسی ادب اور تنقید ادب کا جو دبستان سلطان حسین بیکرا کے زمانے میں قائم ہوا اور شعر و فن اور انتقاد فن کے جو طریقے اور اسلوب اس زمانے میں رائج ہوئے، ان کا مستقل اثر آنے والے ادوار میں نظر آتا ہے۔ بابر جو اپنے صالح اور شگفتہ مذاق کے لئے شہرت رکھتا ہے۔ ایک لحاظ سے اسی دبستان ہرات کا تربیت یافتہ تھا۔ یہ وہ زمانہ تھا جس میں دولت شاہ کے علاوہ جامی، حسین واعظ کاشفی، عبداللہ مروارید اور خود میر شیر علی نے شعر و ادب کے میدان میں نئی نئی روشیں نکالیں اور اپنے کمال اور شخصیت سے نہ صرف اپنے دور کے شعرا کو بلکہ مستقبل کے سخنوروں اور نکتہوروں کو بھی متاثر کیا۔

مگر یہ عجیب اتفاق ہے کہ ہرات کے انتقادی طریقوں سے ایران نے اتنا اثر قبول نہیں کیا جتنا ہندوستان نے کیا۔ ہندوستان میں انتقاد نے جو رخ اختیار کیا وہ بہت حد تک ہرات کی وضع

اور انداز کا حامل نظر آتا ہے مگر ان کے تنقیدی کارنامے غلی الخفویوں
صفویوں کے ابتدائی دور میں (ہرات کے تنقیدی کارناموں سے
نہ صرف الگ نظر آتے ہیں بلکہ درجے میں بہت پست بھی دکھائی
دیتے ہیں۔

’تحفہ سامی‘، ۹۵۷ھ میں لکھا جاتا ہے۔ اس کا مصنف
سام میرزا شاہ اسماعیل صفوی کا بیٹا تھا جو ۹۷۳ھ میں قتل ہوا۔
اس تذکرے کے شروع میں ایک تنبیہ (یعنی مقدمہ) ہے۔ اصل کتاب
سات مجبفوں پر مشتمل ہے اور آخر میں ایک خاتمہ ہے۔ اس میں اس
دور کے شعرائے کے مختصر حالات ہیں۔

’تحفہ سامی‘، کو اگر تذکرہ دولت شاہ کے مقابلے میں رکھ کر
دیکھا جائے تو دونوں کے رتبے کا بین فرق نظر آئے گا، بلکہ حقیقت
میں ان دونوں کا موازنہ بھی غلط ہوگا۔ دولت شاہ کا سنجیدہ مذاق،
انتخاب اشعار کا غلی اصول، حسن و قبح کو پرکھنے کے بلند معیار،
پھر دل چسپی اور شگفتگی ————— ان میں سے کوئی بات ’تحفہ سامی‘
میں نہیں۔ البتہ ایک بات قابل لحاظ ہے اور وہ یہ کہ سام میرزا
کو پاکیزگی یعنی فحش باتوں سے احتراز کا خاص خیال رہتا ہے۔
جہاں بھی ایسا موقع آتا ہے۔ وہ ایک لطیف طبع آدمی کی طرح
معذرت کرتے ہوئے فحش اشعار کے انتخاب سے پہلو بچا جاتا ہے۔
اصولی لحاظ سے سام میرزا کو انصاف پسندی پر کبھی بہت اصرار
ہے۔ وہ ہر موقع پر قارئین کو انصاف کی اہمیت سے آگاہ کرتا
ہے اور غیر منصفانہ رائے سے پرہیز کرتا ہے۔ حق یہ ہے کہ یہ

وہ امور جن کا اس تذکرے سے حال معلوم ہوتا ہے، ان میں سے ایک یہ ہے کہ اس دور میں شاغری زندگی اور تمدن کا لازمہ بن گئی تھی۔ خواص تو اس سے پہلے بھی شعر گوئی کا مشغلہ رکھا کرتے تھے، علماء و فضلا کے علاوہ امراء و وقت بھی اس ذوق سے متصف ہوا کرتے تھے۔ مگر اس عہد میں اس تذکرے کی روایت کے مطابق عوام الناس میں شعر گوئی کا اس قدر چرچا دکھائی دیتا ہے کہ ہمارا مصنف بسیوں پیشہ وروں اور اہل حرفہ کے نام شعراء کی فہرست میں درج کرتا ہے مثلاً اس کے عہد کے بعض شعراء کے مکاسب یہ تھے۔

خلاق بندی، کتبہ نویسی، پوستین دوزی، تکر بندی، صرافی، مکتب داری، تاج دوزی، مطربی، طباطبائی، تکتو دوزی، نقاشی، لاجورد شوی، کتاب فروشی، تجارت، بنائی، مشک فروشی، بیاعی، حکاک، کفش دوزی، آہنگری، ابریشم فروشی وغیرہ وغیرہ

شاغری کے اس عام رواج کی بدولت یہ بات قرین قیاس ہے کہ اس زمانے میں ادب و شعر کی محفلیں ہر جگہ منعقد ہوتی ہوں گی، شعر و سخن کے چرچے اور لطائف و ظرائف کے ہنگامے برپا ہوتے ہوں گے۔ سام میرزا کی کتاب سے اس کی تصدیق ہوتی ہے۔ اس کے بیان کے مطابق مجالس امراء کے علاوہ مساجد اور خانقاہوں میں کارواں سراؤں اور رباطوں میں، مے کدوں اور خراباتوں میں، کلخنوں اور گلشنوں میں، غرض ہر جگہ شعر و شاعری کی مجلسیں قائم ہوا کرتی تھیں

سام میرزا اس زمانے کی شاعری کے مجلسی پس منظر کی تفصیلات
میں بہت لطف لیتا ہے اور اپنے انتقادی غل میں بھی شعر کے جذباتی
یا جمالیاتی پہلو سے قطع نظر کرتے ہوئے مجلسی خصائص اور کوالف
کا زیادہ تذکرہ کرتا ہے۔ مثلاً شعراء کی ظرافت، طرفہ گوئی اور مجلس آرائی
کا اکثر تذکرہ کرتا ہے۔ مجالس میں شعر پڑھنے اور شعر سننے کے
طریقوں سے بحث کرتا ہے۔ ایک شاخرد عالی شہیدی کے متعلق
لکھا ہے :

”ہر گاہ کہ شعر خودی خواند فریادی کند کہ بہترین شاعران
منم بیا تحسین کن۔“

شہیدی (متوفی ۱۲۵۵ھ) سلطان یعقوب کے زمانے کا ایک
شاعر تھا۔ یہ شخص بہت نازک مزاج تھا مجالس میں شعر پڑھا کرتا تھا مگر
نازک مزاجی کا یہ عالم تھا کہ شعر کی داوڑ طعنے بدست و گریبان ہو جاتا تھا
امیر خانداد (طیل بان) کے متعلق لکھا ہے کہ مجلسوں میں سوز
سے شعر پڑھا کرتا تھا اور اپنے اشعار پر رقص کیا کرتا تھا۔ ان پر
لطف مجالس کی دل چسپی کا یہ حال تھا کہ ایک صاحب قاضی روح
اللہ کہا کرتے تھے کہ :

”غصہ من ہمین است کہ بعد از من مردم اہل طبع با ہم
نشیند و اشعار خوب خوانند و من ازاں محروم باشم۔“
اس کے علاوہ شعرا کی طرز زندگی اور عام عادات و رسوم کی
دل چسپ تفصیل بھی ”غصہ سامی“ سے دستیاب ہوتی ہیں۔ اس
زمانے میں ہر شخص شور و شاعری سے کچھ نہ کچھ تعلق ضرور رکھتا

چاہتا تھا۔ اگر اپنے اشعار نہیں ہیں تو نہ ہوں، دوسرے شعراء کے اشعار ہی سے محفل گرم کر لی جاتی تھی۔ اس کے دو طریقے تھے: ایک تو یہ کہ بعض لوگ اساتذہ و معاصرین کے اشعار کو یاد کر لیا کرتے تھے اور حسب موقع مجالس میں سنا دیا کرتے تھے یا پھر سرقہ سے کام لیا جاتا کسی کو معلوم ہو گیا تو توار د، نہ معلوم ہوا تو اچھی خاصی شاغزی۔ سام میرزا نے لکھا ہے کہ مولانا حیرتی کو ایک لاکھ شعر یاد تھے۔ یہ بھی لکھا ہے کہ ایک شاغز ہوشی شیرازی دوسروں کے اشعار اپنے نام سے سنا دیا کرتا تھا اور کہا کرتا تھا کہ ”یہ سچ مفنا لکھ نیست“ مال شاغز بر شاعر حلال است“

اس دور میں (بعض اور ادوار کی طرح) معائنہ لوسی، تاریخ نویسی اور بدیہ گوئی کا بہت رواج تھا اور ظاہر ہے کہ اس سے بھی مجلس آرائی ہی مقصود تھی۔ قصہ خوانی اور و غلط گوئی کی مجال اس بھی شعر سے گرم ہوتی تھیں۔ بعض شعراء ایسے بھی تھے جو شعر پڑھنے کے لئے اجرت طلب کیا کرتے تھے اور اشعار کو فروخت بھی کیا کرتے تھے ایک صاحب ملا جان کاشی ایک ایک رات میں ہزار ہزار شعر لکھ دیا کرتے تھے۔ غالباً اس نظم گوئی اور تک بندی کا نتیجہ یہ ہوا کہ اس خہد میں شرکی کتابوں کو منظم کرنے کی اہم بھی بہت تیز رہی۔ خلاصہ کلام یہ کہ سام میرزا نے تنقید شعر سے بہت کم سروکار رکھا ہے، البتہ اس نے ملنے کی ادبی سوسائٹی کا نقشہ ہو بہو کھینچ دیا ہے جس سے عام علمی اور ادبی ذوق کا حال اچھی طرح معلوم ہو جاتا ہے۔ سام میرزا نے شاعروں کے کلام کی تنقید بہت کم کی ہے،

البتہ ان کی طرز زندگی اور وضع و اطوار کا ذکر اکثر کیا ہے۔

جس زمانے میں مجلس آرائی اور طرفہ گوئی کو اس درجہ اہمیت حاصل ہو۔ تو سیات قدرتی ہے کہ اس دور کی زندگی کا مورخ بھی طرفہ گوئی کی صفت سے متصف ہو۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں۔ کہ سام میرزا جابجا ظرافت اور بذلہ سنجی کا ثبوت دیتا ہے۔ کہیں کہیں طنز سے بھی کام لیتا ہے مگر عموماً اس سے بچ کر نکتہ آفرینی اور مطابقت سے ہی کام لکالتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ زندگی کے ناہموار، ناگوار اور نا شائستہ پہلوؤں پر بھی نظر ضرور رکھتا ہے اور ”غیر معمولیات“ سے بھی متاثر ہوتا ہے۔ (خواہ وہ تاریک اور تلخ ہی کیوں نہ ہوں) مگر شائستگی اور پاکیزگی کا اسے بہت خیال رہتا ہے۔

اشعار کے انتخاب سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ سام میرزا ایک خوش ذوق آدمی تھا۔ چند اشعار جو اس نے منتخب کئے ہیں، ذیل میں درج کئے جاتے ہیں:

نہ دارم مہربان یارے کہ حال دارم پرسد
گئے بامن سخن گوید گئے از من سخن پرسد
دوسرا مصرعہ بہت اچھا ہے۔ ”گئے بامن سخن گوید یا
کے بعد“ گئے از من سخن پرسد“ کی لطافت ظاہر ہے۔
میان زہد و رندی غلے دارم نئی دامنم
کہ چرخ از خاک من تبسج یا پیمانہ می سازد

مویں ژولیدہ کہ بر سر ابر دارم
سایہ دولت عشق است کہ بر سر دارم

ض: حدیث درد من گر کس نگفت افسانہ کمتر

چناں طوطی صفت حیراں آں آئینہ رویم
کہ می گویم سخن اتانہی دامنم چه می گویم

تنگ شد قافیہ عمر شریف
دم بدم می شودم مرگ روین

مرزا غالب کا حاشیہ انتقاد

شاعری اور تنقید دو الگ الگ میدان ہیں، پھر بھی مخالف نہیں۔ صحیح کہ تنقید کا فن بڑی ریاضت مانگتا ہے، اس کے لئے اعلیٰ فنون کی طرح خاص اہمیاک اور یکسوئی کی ضرورت ہوتی ہے اور معمولی کوششوں سے کسی شخص کو نقاد کا منصب نہیں مل سکتا، تاہم ایک لحاظ سے ہر شاعر نقاد بھی ہوتا ہے۔ کیوں کہ اس کی اپنی تخلیقوں میں بھی فن کا کوئی نہ کوئی تصور ضرور جلوہ گر ہوتا ہے۔ اس کے پاس ادب اور زندگی کا بھی کوئی نظریہ یا نکتہ ہونا چاہئے۔ اگر یہ نہ ہو تو اس کی شاعری ”بے رخ“ اور بے بنیاد ہو کر رہ جائے۔ اس معنی میں اکثر بڑے شعراء کے یہاں فن کا ایسا پختہ شعور نظر آتا ہے جس سے ان کے کچھ تنقیدی تصورات مرتبہ کئے جا سکتے ہیں۔ میں نے اسی شعور کا نام ”حاشیہ انتقاد“ رکھا ہے۔

غالب باقاعدہ ”نقاد“ تھے کیوں کہ انھوں نے نقد و نظر کو اپنا فن نہیں بنایا مگر مسلم طور پر اردو شاعری کے بڑے شاعر بننے کے لحاظ سے ان کے فن میں بھی وہ انتقادی حس موجود ہے جو ہر شاعر کے فن میں بنیاد کا کام کرتی ہے۔ اس کے علاوہ غالب نے تھوڑی بہت غلی تنقید بھی کی ہے۔ اس میں نظریاتی تنقید سے زیادہ انھوں نے اسی انتقادی شعور سے کام لیا ہے جو وجد

سے تعلق رکھتا ہے۔ ان کی ان تنقیدوں میں ہم دیکھتے ہیں کہ ان کا
وہ جان ان کو بہت کم دھوکا دیتا ہے۔ اردو کے بڑے شاعروں
میں میر، مصطفیٰ، میر حسن، قائم اور شیفہ شاخ بھی تھے اور نقاد ہونے
کے مدعی بھی۔ انھوں نے تذکرے لکھ کر لوگوں کے کلام پر تھوڑی
بہت تنقید کی ہے مگر ان میں بعض نے تو تنقید کو بدنام کیا، مثلاً
مصطفیٰ، میر حسن اور قائم نے۔ البتہ میر اور شیفہ نے اچھی تنقید بھی
کی ہے۔ پھر بھی بعض موقعوں پر بہت بری طرح ہلکے ہیں۔ اس
لحاظ سے اگر دیکھا جائے تو تذکرہ نویس ان کے تنقیدی شعور کے
حق میں بدشہرتی کا باعث ہوئی ہے۔ غالب نے تذکرہ نویس نہیں
کی البتہ خطوط و غزہ میں ادبی مسائل کے متعلق کچھ نہ کچھ اظہار خیال
کیا ہے۔ اس میں ان کی طبیعت کی صلاحیت کا اچھا خاصا ثبوت ملتا
ہے اور ان تذکرہ نویس شاعروں کے مقابلے میں غالب کے تنقیدی
حواس بہت زیادہ بر جا اور صحیح معلوم ہوتے ہیں۔ کیوں کہ یہ بہت
کم ہلکے ہیں اور اعلیٰ ادبی معیار اور قدر و قیمت کے معاملے میں
توان کی سوچ بوجھ نے ان کا ساتھ کبھی نہیں چھوڑا۔ اس مقالے
میں میں غالب کے تنقیدی عمل کے بعض رجحانات سے بحث کروں گا۔
غالب کا تنقیدی عمل تین صورتوں میں ظاہر ہوا ہے: اول
بعض ادبی رجحانات کی تنقید میں، دوم تقریظوں اور دیباچوں
میں، سوم مختلف شاعروں کی شاعرانہ قدر و قیمت پر اظہار رائے
میں، یعنی جہاں انھوں نے اپنے شعر میں مختلف شاعروں کی
شاعری کا اعتراف کیا ہے (اس کی بحث کے آگے آتی ہے۔

انھوں نے مولف ”موبد برہان“ کی خاص کمزوری یہ بتائی ہے کہ
اس نے ایک ہندو زادہ کو پیشوا بنارکھا ہے:

پیشوائے خویش ہندو زادہ را کردہ است

ظاہر ہے کہ اس قسم کے استدلال سے اتنا بڑا ادبی معرکہ سر
نہیں کیا جاسکتا تھا۔ پھر بھی انصاف کا فتویٰ یہی ہے کہ غالب کی اصل
پوزیشن صحیح اور معقول تھی۔ غالب کی ناقدانہ حس یہ کہتی تھی کہ ”برہان
قاطع“ فارسی کے کتابی الفاظ کا ایک اچھا لغت ہو سکتا ہے مگر
ضروری نہیں کہ اس کا ہر قول درست ہو۔ بات اسی قدر بھی اور
سہ محل تھی مگر استدلال کا صغریٰ کبریٰ غالب کو غیر متعلق باتوں میں
الٹھا دیتا تھا۔ ایک خط میں لکھتے ہیں:

”غالب خاکسار کہتا ہے کہ شعرائے ایران کلمہ اجمعین

مسلم الثبوت ہیں اور ان کا کلام سند ہے۔ سخنوران ہند میں

امیر خسرو دہلوی بھی ایسے ہیں جیسے اہل ایران۔ اہل ہند

میں امیر خسرو دہلوی نے اہل ایران میں رودکی و فردوسی سے

لے کر جامی تک اور جامی سے صائب و کلیم تک کسی نے لغت

کی کوئی کتاب لکھی ہو یا کوئی فرہنگ جمع کی ہو تو ہمیں دکھاؤ۔

اس کو اگر میں نہ مانوں یا سند نہ جانوں تو میں گنہگار۔“

اب غور فرمائیے، ایک صحیح مقدمے کی اس سے زیادہ

ناقص و کالت اور کیا ہوگی۔ اگر جامی اور صائب و کلیم نے لغت جمع

نہیں کیا تو اس سے یہ کہاں ثابت ہو سکتا ہے کہ باقی لغت سب غلط

ہیں یا یہ کہ ”برہان قاطع“ کا ایک لفظ بھی درست نہیں۔ یہ

غالب کی زیر دستی ہے مگر عجیب بات یہ ہے کہ غالب اس زیر دستی میں بھی دلچسپ معلوم ہوتے ہیں۔ ان کی اس شوخی اور تسخر بلکہ غصے پر بھی ہنسی آ جاتی ہے۔ غصہ نہیں آتا، اگرچہ وہ خود اشتعال میں آ کر بڑی تلخ تلخ باتیں کہہ جاتے ہیں :

”فرہنگ لکھنے والوں میں یہ دکن کا آدمی (یعنی جامع برہان قاطع)“ احمق، غلط فہم اور رجوع الذہن ہے مگر قسمت کا اچھلے۔ مسلمان اس کے قول کو آیت اور حدیث جانتے ہیں اور ہندو اس کے بیان کو مطالبہ مندرجہ بہید کے جانتے ہیں۔“

چھگڑا فقط یہ تھا کلکتے کے ادبی نزاعات میں کسی نے — ”برہان قاطع“ کی سند سے غالب کے خلاف کچھ کہہ دیا تھا۔ اس پر باد مخالف کے تھونکے چلے، آندھیاں اٹھیں، برہان قاطع کا مصنف جس کو مرے ہوئے مد میں گزر گئیں تھیں۔ پیٹ میں آ گیا۔ سچ تو یہ ہے کہ یہ ”دکن کا آدمی“، اگر خوش قسمت ہوتا تو مرے سے لعنت ہی نہ لکھتا اور لکھتا اور اگر لکھ لی تھی تو خدا کردہ غالب کی زد سے بچا رہتا۔ — یہ سب غالب کی غلط استدلالیت اور بے جا وکالت کے کرشمے تھے کہ انھوں نے اصل سوال کو چھوڑ کر تسلی کی

۱۵۔ غالب نے ملا عبد الواسع اور ملا غیاث الدین رامپوری سے بھی یہی سلوک کیا ہے اور ان کو بہت برا بھلا کہا ہے۔ عبد الواسع اور قتیل کے متعلق ایک خط میں لکھتے ہیں :

یہ صورت نکالی اور اسی سے وہ اپنا مقدمہ اپنے زمانے میں تقریباً ہار گئے
 جس کا سبب اُن کا غیر تنقیدی طریق بحث تھا۔ غالب سوچتے تھے کہ
 ”میرا وجدان صحیح اور دشواری سمجھا ہے، پھر یہ لوگ کیوں میری بات نہیں
 ملتے، یہ لوگ کیوں میرے زخم جگر کو دیکھتے ہیں؟“ اس سے وہ
 کچھ مشتعل ہو جاتے اور بات بگڑ جاتی۔

آج خاصی مدت گزر جانے کے بعد جب کہ نہ قاتل موجود ہیں،
 نہ لارٹیک چند (صاحب ”بہارِ نغم“) اور ان کے شاگرد نظر آتے ہیں،
 نہ احمد علی زندہ ہیں، نہ غالب خود ہیں، نہ ان کے شاگرد رحیم بیگ سلطع
 ہیں۔ انصاف کا اعلان یہی ہے کہ غالب کی بات صحیح تھی اور ان کے
 وجدان نے ان کو دھوکا نہیں دیا تھا اور اگرچہ ان کے تنقیدی عمل
 کا یہ حصہ ان کی ادبی سرگرمیوں کا کمزور ترین حصہ ہے۔ مگر غالب
 کو اس میں کبھی شرمندہ ہونے کی ضرورت نہیں۔

حاشیہ بقیہ صفحہ ۲۱۰

”سعدی کے شعر لکھنے کی کیا حاجت ہے، سنو میاں، میرے
 ہم وطن یعنی ہندی لوگ جو فارسی فارسی دانی میں دم مارتے ہیں،
 وہ اپنے قیاس کو دخل دے کر ضوابط ایجاد کرتے ہیں،
 جیسا کہ وہ گھاگھس اَلو غدا الواسع ہا نسوی لفظ ”نامراد“
 کو غلط کہتا ہے اور یہ اَلو کا نیٹھا قاتل صفوت کہہ دیتے ہیں
 کہہ کو اور ہمہ عالم اور ہمہ جا کو غلط کہتا ہے۔ کیا میں بھی
 دیا ہوں جو یک زبان کو غلط کہوں گا۔ فارسی کی میزان یعنی
 ترازو میرے ہاتھ میں ہے۔“

غالب کے حاسہ انتقاد کی صحت مندی ان کی تقریظوں سے بھی ظاہر ہوتی ہے۔ ان کی تقریظیں تعداد میں کچھ زیادہ نہیں مگر جتنی ہیں ان میں عجیب بات یہ ہے کہ رسم زمانہ کے برعکس کتاب کی قدر و قیمت کے متعلق سچی رائے بھی کسی نہ کسی طریق سے آجاتی ہے۔ تقریظ دراصل چیز ہی ایسی تھی جس میں قدر و قیمت کے جائزے کا سوال ہی خارج از بحث تھا۔ یہ تو ایک طرح کا اشتہار سمجھا اور وہ بھی ایسا جیسا سڑکوں کے کنارے دوائیں بیچنے والے ”سائے کو پاٹھا“ بنایا کرتے ہیں۔ مثلاً اللہ اللہ کتاب کیا ہے، صفحہ چمن فردوس ہے، جس کے چاروں طرف جدولیں یوں معلوم ہوتی ہیں گویا جنت کے گرد اگر درختیں جاری ہوں۔ الف اس کتاب کے طو بی کی طرح راست قامت اور عین اس کتاب کے حوران بستی کی چشم حیران سے مشابہ وغیرہ وغیرہ۔ یہ کتنا انداز تقریظ کا جس کا تتبع مرزا نے بھی کیا۔ مگر مرزا کا شعور اس بے کار لفظ طرازی کی مفیدیت سے انکاری تھا۔ اس لئے ان کی تقریظوں میں کچھ باتیں ایسی ضرور آجاتی تھیں جو انتقادی حیثیت کی حامل ہوتی تھیں۔ مولانا حالی نے لکھا ہے : اکھوں نے تقریظ نگاری کا ایسا طریقہ اختیار کیا تھا۔ کہ کوئی بات راستی کے خلاف بھی نہ ہو اور صاحب کتاب بھی خوش ہو جائے۔ آخر میں کتاب کی نسبت چند جملے جو اصلیت سے خالی نہ ہوتے تھے اور مصنف کے خوش کرنے کے لئے کافی ہوتے تھے، لکھ دیتے تھے۔ مگر شاید صحیح یہ ہے کہ مرزا مصنف کو خوش کرنے کی کوشش کر رہی نہ سکتے تھے۔ ورنہ وہ روایتی تقریظ نگاری کرتے۔ وہ اگر کسی مصنف کو خوش کرنے کے لئے کچھ لکھنا چاہتے بھی

تھے تو ان کا وجدان اس بے تحاشا ستائش گری سے ان کے قلم کو روک دیتا تھا۔ مرزا نے ذاتی اور دنیاوی امور میں لوگوں کی لاکھ خوشامد کی ہو اور بعض ادبی افسروں کے قصیدے لکھے ہوں مگر ادبی اقدار کے بارے میں مرزا سے بہت کم ایسا ہوا ہو گا کہ سہل انگاری کی ہو۔ مرزا کے اکثر جھگڑے ادبی قسم کے تھے اور وہ ایسے جھگڑے تھے۔ جو آخری وقت تک غیر منفصل رہے کیوں کہ مرزا اپنی رائے ذرا کم ہی بدلتے تھے۔ ایسا شخص تقریظوں میں خرافات نویسی کیسے کر سکتا تھا، اگرچہ اس کا ارتکاب زمانے کے بڑے بڑے ادیب کر رہے تھے۔

غالب کی لکھی ہوئی اکثر تقریظوں میں ان کا تنقیدی شعور مستقل کی سمت نہائی کرتا دکھائی دیتا ہے۔ ان کی اکثر تقریظوں میں کتاب کے متعلق کچھ کڑی باتیں بھی ہوتی تھیں جن سے ان کے مصنفوں کا ناراض ہونا یقینی تھا۔ مگر غالب تنک مزاج آدمی نہ تھے انھوں نے طبعیت کی فیاضی اور ذہن کی کشادگی کا ثبوت دیا ہے۔ غالب حوصلہ افزائی اور دل جوئی بھی کر لیتے تھے مگر یہ یقینی ہے کہ ادبی قدر و قیمت کے معرکے میں کوئی رعایت رہنا نہ رکھتے تھے۔ ان کی بعض تقریظوں میں ایسا ہی ہوا۔ سرسید کی مرتب کردہ ”آئین اکبری“ پر انھوں نے جو تقریظ لکھی، اس کی تلخی و تندگی کا بڑا چرچا ہے اور یہ مسلم ہے کہ سرسید اس سے مطمئن نہ ہوئے تھے۔ چنانچہ وہ تقریظ انھوں نے اشاعت کے قابل خیال نہ کی۔ مگر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر اس تقریظ میں کون سی ایسی بات تھی جس سے سرسید کی دل آزاری ہوئی؟ مرزا کو اس سے کیا فائدہ ہوا؟ زمانے نے ایک

نئی کروٹ لی۔ مغرب سے آئی ہوئی ایک قوم نے نئے نئے آئین ایجاد
کئے جن کے سامنے اکبر کے آئین، بیچ ہو گئے، فقط۔ معلوم نہیں کہ
ان خیالات میں دنیا کو کیا خاص خرابی نظر آئی۔ یہ صحیح ہے کہ سرسید
نے ان خیالات کو ناگوار محسوس کیا۔ اکھنوں نے آئین اکبری کی تصحیح
میں جس محنت اور جاں فشالی کا ثبوت دیا، اس کا بڑا ٹھکانہ دیکھ کر
اکھنیں رہنچے ہوا مگر انصاف پھر پوچھتا ہے کہ آخر اصولی لحاظ سے مرزا
نے کون سی ایسی غلط بات کہی ہے جس سے کسی کو شکایت ہو۔ کم از کم
سرسید کو جس نے بڑے بڑے آئمہ اور علمائے سلف کی محنتوں پر نہایت
بے تکلفی سے پانی بکھیر دیا تھا اور منقولات قدیم کے تمام مجموعوں کو
دفتر بے معنی قرار دے دیا تھا، انھیں یہ حق نہیں پہنچتا تھا کہ وہ زمانے
کی اس آواز کو جسے ترقی پسندی کی پہلی لہر سمجھا جاسکتا ہے، اس طرح
ناقابل التفات سمجھ لیتے۔ مرزا غالب نے روایت اور قدامت کو پس
پشت پھینک کر سرسید کو غمد حاضر اور زندگی کے جدید مسائل و
اقدار کی طرف متوجہ کیا اور سب سے پہلے اس شخص کو متوجہ کیا جو
انیسویں صدی کا سب سے بڑا روایت شکن ثابت ہونے والا تھا۔
غرض اس معاملے میں غالب کا انتقادی و حیدان آنے والے دور
انقلاب کے لئے رہنما ثابت ہوا۔ غالب نے جو راستہ تقریباً ایک سو
سال پہلے تجویز کیا آج ادب کا سارا قافلہ اسی مسلک پر گامزن ہے
آنے والی ادبی قدروں کا یہ احساس نظریاتی یا اصولی نہ تھا۔
مرزا غالب فن کے جدید نظریوں سے مطلقاً آگاہ نہ تھے۔ ان
کے معاملے میں یہ خیال کم و بیش کشف و القاء کا درجہ رکھتے ہیں۔

یہ سب کچھ ان کی صالح طبیعت اور سلامت ذوق کا نتیجہ تھا۔
اب اس بحث کا تیسرا حصہ ملنے آتا ہے۔ غالب کی نشر میں
اور اشعار میں بھی قدیم و جدید شاعروں کے رتبے اور شاعری کے
متعلق کچھ صریح اور کچھ ابہم آراء ملتی ہیں۔ ان شعراء میں اردو
کے شاعر بھی ہیں اور فارسی کے بھی ان کے علاوہ نثر نگاروں
اور ادبی تحریکوں اور دبستانوں کا بھی تذکرہ ہے۔

مرزا نے نشر میں جن آراء کا اظہار کیا ہے، وہ توصات ہیں۔
ان میں اپنی رائے کے لئے انھوں نے وجوہ اور دلائل بھی پیش کئے
ہیں، اس لئے ان کو سمجھنے میں کچھ دقت نہیں ہوتی۔ رائے صحیح
ہو یا غلط مگر ہر صورت میں کوئی نہ کوئی قابل فہم نقطہ نظر ضرور موجود
ہے۔ مثلاً ہندی اور ایرانی فارسی کی بحث، تذکیر و تانیث کے
جھگڑے، معنی آفرینی اور قافیہ پیمائی کا فرق وغیرہ۔ ان مسائل
کے متعلق مرزا کا ایک خاص نقطہ نظر ہے جس کے متعلق کوئی غلط
فہمی پیدا نہیں ہو سکتی، مگر اشعار میں انھوں نے قدیم و جدید
شاعروں کی جو تحسین کی ہے اس کی نوعیت تبہم ہے اس لئے اس
کی تصریح کی خاص ضرورت ہے۔

مرزا غالب نے اپنے فارسی کلام میں عربی، نظری، ظہوری،
علی خزن، صائب فہمی، سعدی اور خسرو کے علاوہ معاصرین
میں سے حسرتی (شیفتہ) اور منیا خالین نیز کا بھی ذکر کیا ہے۔ اردو
کلام میں بیدل، میر تقی میر، ناسخ اور وحشت و عیفتہ کا ذکر آیا
ہے اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ غالب کی وہ آراء جو اشعار

میں آئی ہیں۔ کسی تنقیدی قدر و قیمت کے مالک ہیں یا نہیں ؟
 کیا ان سے یہ نتیجہ نکالنا درست ہے کہ غالب نے جن شاعروں کی
 تحسین کی ہے ان سے انھوں نے فیض حاصل کیا ہے یا یہ تحسین
 ایک غیر متعلق اور غیر تنقیدی قسم کی تحسین ہے ، جس میں قبول اثر
 کا مشابہہ موجود نہیں۔ یا بالآخر اگر یہ قبول اثر کا اعتراف ہے تو اس اثر
 کی گہرائی اور وسعت کی حدود کیا ہیں ؟

ان سب سوالات کا ایک جواب واضح ہے کہ غالب نے
 کسی موقع پر غیر تنقیدی یا اثر بخشی قسم کی تحسین نہیں کی۔ اس
 میں ان کا انتقادی فہم کسی مصالحت کا قائل نہیں۔ انھوں نے
 اکھی لڑگوں کی شاعری کی تعریف کی ہے جن کے کلام میں ان کے
 نزدیک ادبی فن کے غامض پائے جاتے ہیں ؛ علیٰ ہذا القیاس
 جن شاعروں کا کلام ان کے نزدیک ”سوء ادب“ یا بد مذاقی ہے
 ان کا ذکر بھی بر ملا ہے۔ مثلاً وہ اپنے خاص ”ممدوح“ قاتل
 کا (جن کا خطوط میں بارہا تذکرہ آیا ہے) ان الفاظ میں ذکر
 کرتے ہیں ؛

غالب سوختہ جان را چہ بہ گفتار آری

بہ دیار سے کہ نہ داند نظری بہ قاتل

قاتل کے قبول عام کے خلاف اس سے سخت تر حملہ شاید

ہی کسی نے کیا ہو، اور غالب کے بس میں ہوتا تو شاید اس سے بھی

زیادہ سخت حملہ کرتے (اور تخریب تو ہم دیکھ ہی چکے ہیں)۔ یہاں

سوال ادبی خوش مذاقی اور بد مذاقی کا ہے۔ اس معاملے میں

غالب انتہا پسند ہیں مگر یہ انتہا پسندی ان کی انسانیت کے راستے
 میں کھڑی نہیں ہوتی۔ بعض لوگوں کو یہ دیکھ کر تعجب ہوتا ہے
 کہ غالب جو عہد الواسع یا نسوی کو گھما گھس، آلو اور قتل کو الہ
 کا پٹھا کہہ رہے ہیں، ہر گوپال تفتہ کے معمولی اشعار پر سرزد
 رہے ہیں۔ تفتہ بھی تو "ہندی اور پھر ہندو" کی صف میں آ جاتے ہیں....
 جناب والا! یہ سب ٹھیک ہے مگر تفتہ اور قتل میں بڑا فرق ہے قتل
 ایک ادبی گروہ کا سرخیل اور ایک طرز فکر کا نمائندہ تھا اس کی کمی ہوئی بات میں بدلتی
 اور ادبی بدعنوانی کی ترویج کا باعث ہو سکتی تھی۔ تفتہ کے بارے
 میں اس قسم کا کوئی خطرہ نہ تھا۔ تفتہ کے اشعار کی تحسین اس طرح
 کی تحسین ہے جسے کوئی استاد اپنے شاگرد کے غیر معمولی کام کی۔
 (حوصلہ افزائی کی غرض سے) تعریف کر دیا کرتا ہے۔ غالب نے اپنی
 خود نگری کے باوجود اپنے اکثر معاصروں کے متعلق بڑی فیاضی کا اظہار
 کیا ہے، جس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ اچھی چیز کی داد دیتے ہیں،
 خواہ وہ ان کے اپنے بلند معیار سے فروتر ہی کیوں نہ ہو، بڑے
 حوصلہ مند اور فیاض واقع ہوئے تھے۔ معاصرین میں شیخہ کے متعلق
 انھوں نے لکھا:

غالب ز حسرتی چه سرای کہ در غزل
 چوں او تلاش معنی و مضمون نہ کردہ کس
 ضیاء الدین نیر کے متعلق کہا:
 مبارک است رفیق ارچنیں بود غالب
 ضیائے نیر ما چشم روشن دار نہ

شیفتہ کے متعلق ایک اور شعر ہے:

غالب بہ فن گفتگو نازد بدیں اندیش کہ او

ننوشت در دیواں غزل تا مصطفیٰ خاں خوش نہ کرد

یہ تحسین دراصل ان کی طبیعت کی فیاضی کے سوا کچھ نہیں، مگر ان تمام تعریفوں میں کوئی بات ان کے بنیادی ادبی معیاروں کے خلاف نہیں۔ نہ اس سے ان کے محبت مند ادبی شعور کی کسی طرح تکذیب ہوتی ہے۔ یہاں بھی وہ ٹھیک ہی رہتے ہیں۔ ادبی بدھزاتی کا کوئی پہلو ان میں موجود نہیں۔

یہ گوہوا ان کا سلوک اپنے شاگردوں اور دوستوں سے، اس سوال ان پر اسے بڑے شاعروں کا ہے جن کی شاعری کی وہ بار بار تعریف کرتے ہیں۔ مثلاً نظری، ظہوری، غنی، علی حزی وغیرہ۔ ان کے معاملے میں انہوں نے جو تعریف کی ہے وہ دراصل ان کے جذبہ ہم سری یا تلمع کی تمسک کے مراد ہے۔ انہوں نے فیضی کی بھی تعریف کی ہے مگر ان کی قدر و قیمت اسی ایک جملے سے ظاہر ہو سکتی ہے کہ ”میاں فیضی کی بھی کچھ ٹھیک نکل جاتی ہے“ ان کے نزدیک غنی اور نظری بہت بڑے شاعر تھے۔ میرا تجزیہ کہتا ہے کہ غالب نظری کو غنی پر ترجیح دیتے ہیں اور اپنے آپ کو غنی کا ہم پل سمجھتے ہیں۔ اس لئے جہاں غنی کی تعریف کی ہے وہاں اکثر اپنی تحسین کا بھی کوئی پہلو نکالا ہے:

کیفیت غنی طلب از طینت غالب

جام دگراں بادۂ شیراز ندارد

چوں نناز و سخن از مرحمت و ہر بخوبی
کہ برد عرفی و غالب بعوض باز دہد
او جستہ جستہ غالب و من دستہ دستہ ام
عرفی کے است لیک نہ چوں دریں چہ

یہ سب بجا اور درست مگر نظری اور ظہوری کو جو داد ملتی
ہے، اس کا رنگ ہی کچھ اور ہے۔ اگرچہ نظری کا رتبہ ان کی
نظروں میں ظہوری سے کچھ کم تر معلوم ہوتا ہے اور عرفی کی طرح
نظری سے اپنی ہم سری کا بھی دعویٰ دینی زبان سے کیا ہے۔
مگر عام انداز یہ ہے:

جواب خواجہ نظری نوشتہ ام غالب

خطا نمودہ ام و چشم آفریں دارم

یہ کتاب بڑا خراج تحسین ہے جو ایک عظیم شاعر دوسرے کے
شاغری خدمت میں پیش کر سکتا ہے۔ نظری کی طرز کا غالب پر
بہت رعیب ہے۔ اس کی نقل اتارنے اور کامیاب نقل اتانے
کی بھی کوشش کی ہے اور اکثر بات بھی پیدا کی ہے اس لئے وہ
کہتا ہے:

ہر تاز گشتہ غالب روش نظری از تو

سزد این چہیں غزل را بہ سفینہ ناز کردن

بہ غرض غصہ نظری و کیل غالب بس

اگر تو نشوی از نالہ ہائے زار چہ حظ

بہر حال نظری کہ ہم زبانی کی تنہا ہر وقت دل میں چٹکیاں

یستی رہتی ہے اور نظیری کی روش اور طرز کلام کا حسن طرح طرح کی داد
سمین کا محرک ہو رہا ہے۔ حزن اور صائب اور میاں فیضی اور سعدی
بھی کسی قدر شمار میں ہیں مگر نظیری اور غنی کو ان کی بارگاہ میں بڑا درجہ
حاصل ہے ان میں زیادہ ظہوری ہیں جن کی طرز خاص
کے غالب اتنے دل دادہ معلوم ہوتے ہیں کہ ان کے کلام میں جا بجا
ظہوری جیسا بننے کی آرزو تڑپتی نظر آتی ہے۔

غالب انہ اور اوراقِ ما نقشِ ظہوری دمید
سر مٹ حسرت کشیم دیدہ بدیدن و عیم
غالب از جوش دم ما تر بتش گل پوش باد
پیردہ ساز ظہوری را گل افشان کردہ اکیم
بہ نظم و نشر مولانا ظہوری زندہ ام غالب
رگ جان کردہ ام شیرازہ اوراقِ کتابش را

ظہوری کے لئے غالب کی یہ تحسین نظیری اور غنی کے اغزان
رتبہ سے مختلف نوعیت کی معلوم ہوتی ہے۔ اس میں کچھ مرغوبیت
کا شائبہ بھی ہے، بعض لمحات ایسے بھی آ جلتے ہیں جن میں وہ
ظہوری کی خوشہ چینی کا اقرار کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ چنانچہ
ایک موقع پر لکھا ہے:

زلزلہ بردار ظہوری باش غالب بکشتِ چیت
در سخن درویشے باید نہ دکانِ دارے

سوال یہ ہے کہ اس کا سبب کیا ہے؟ ظہوری سے یہ
دل چسپی جذباتی قسم کی تو ہے نہیں اور اگر جذباتی ہے تو کبھی اس

کے پس منظر میں کچھ ادبی محرکات ہی ہوں گے جن کی بنا پر غالب ظہوری کے اس قدر دلدادہ ہو رہے ہیں۔ بات یہ ہے کہ غالب کو ظہوری کی ذہنی میں اپنا عکس نظر آ رہا ہے۔ غالب کو ظہوری کی ہر ادالپند ہے۔ اس کی معنی آفرینی۔ اس کی جارحانہ ذہنیت، اس کا تجمل، اس کی شعری غارتوں کا حسن، اس کی نثری تعمیرات کی زیبائش ————— یہ سب وہ ادا میں ہیں جن پر غالب مرتے تھے۔ ان میں سے کوئی ادا الگ الگ بھی اکھیں کسی میں نظر آتی تھی تو اس پر دل نثار کر بیٹھتے تھے۔ بیدل کی دقت پسندی اور معنی آفرینی یا اردو میں تا نسخ کی مضمون آفرینی میں آخر کیا پڑا تھا، اس میں بھی قصہ ہی تھا۔ مدت تک غالب ان شاعروں کے نقش قدم کو لوپ جتے رہے۔ ظہوری ہیں یہ اور اس طرح کی اور کئی باتیں یک جا ہو جاتی ہیں اس لئے ان سے خاص طور سے متاثر رہے۔ ظہوری کے پیرایہ بیان اور مضامین دونوں سے متاثر رہے ہیں جس کو تفسیروں کے ذریعے بار بار دہرایا اور لطف اٹھایا ہے!

غالب از مہبائے اخلاق ظہوری سرخوشیم
 پارہ بیش است از گفتار ما کردار ما
 یہ تفسیر ہے ظہوری کے اس شعر کی:
 در محبت آنچہ می گوئیم اول می کنیم
 پارہ بیش است از گفتار ما کردار ما

۱۔ اس موضوع پر ڈاکٹر نذیر احمد صاحب نے اپنے مجموعہ مضامین ”حقیقی مطالعے“ میں بڑی اچھی بحث کی ہے۔

غرض ظہوری کی سائنس کی کوئی حد نہیں۔ ایک رقعے میں اکھنوں
نے اپنے خیالات کو ایک فقرے میں یوں جمع کر دیا ہے:
” میں جانتا ہوں مشتری اور عطارد نے مل کر ایک صورت
پکڑی تھی۔ اس کا اسم نور الدین اور تخلص ظہوری تھا۔
اور تحسین کا شاید یہ نقطہ انتہا ہے۔

بحث کا یہ حصہ شاید ضرورت سے کچھ زیادہ طویل ہو گیا ہے۔
مقصود صرف یہ بتانا ہے کہ اس معاملہ خاص میں بھی غالب کا شعور بیدار
ہے اور ان کی تنقیدی حس صحت مند رہتی ہے۔ انھوں نے اگر
ظہوری کو عطارد اور مشتری کا مجموعہ قرار دیا ہے۔ تو اس کے لئے ان
کے پاس کچھ دلائل ہیں جن کی بنیاد ایک معقول نقطہ نظر پر قائم ہے
جن کو سمجھا اور سمجھایا جاسکتا ہے۔ غالب کے سلمے اعلیٰ اسلوب
کا جو تصور تھا ظہوری اس کا شاہکار ہے۔ اس تصور
کے حسن و قبح پر گفتگو ہو سکتی ہے۔ مگر غالب کے دیانت دارانہ
تجزیے پر شبہ نہیں کیا جاسکتا۔

غالب نے فارسی میں حزن اور بیدل اور اردو میں میر تقی
میر کی تحسین میں بھی اسی دیانت دارانہ تجزیے سے کام لیا ہے۔

۱۰ ع ” جن کا دیوان کم از کمشن کشمیر نہیں “ میر کے اثرات غالب
پر ایک مستقل بحث ہے۔ اس کے لئے میں نے ایک
اور مضمون لکھا ہے جس کا عنوان ہے۔ ” غالب معقد میر “
دیکھئے میری کتاب ” نقد میر “۔

اس میں ان کی عام شہرت اور قبول عام کا رغبہ نہیں کھایا بلکہ سوچ سمجھ کر ان کو اچھا کہا ہے۔ سمجھنے کی یہی کوشش دراصل ہر تنقیدی عمل کی بنیاد ہے، اس کے لئے کسی "اصطلاح کی غلطی" کی کوئی خاص ضرورت نہیں، وجدان صحیح کی ضرورت ہوتی ہے جو غالب کو قدرت کی طرف سے حاصل تھا۔ غالب کوئی پیشہ ور نقاد نہ تھے مگر ان کے ذہن کی انتقادی رفتار کھٹیک اور ادبی رغبہ بالکل درست تھا۔ وہ معیار شناس اور معیار کے پرستار تھے اور اس معاملے میں وہ مصلحت سوز آدمی تھے اگرچہ عام زندگی میں وہ ایک کشادہ دل اور شریف انسان تھے۔

غالب کا نظریہ فن

فن کے بارے میں چند اہم سوالات یہ ہیں ؟
 فن کی ماہیت کیا ہے ؟ فن کی کوئی الہامی سلسلہ اظہار ہے
 یا ایاضت و محنت کا مظاہرہ ؟ فن اگر تخلیق حسن کا نام ہے تو پھر
 یہ حسن کیا ہے ؟ کیا حسن کسی شے میں ہے یا ناظر کے اپنے ہی جذبے
 کا خارجی انعکاس ہے ؟ اسی طرح ایک سوال یہ بھی ہے کہ فن کار
 کسی مخصوص مزاج اور نفسیت کا مالک ہوتا ہے یا وہ بھی ایک
 عام آدمی ہوتا ہے اور بالآخر یہ کہ فن کا کمال اور منتہا کیا ہے ؟
 ان سب سوالوں کے جواب غالب کے یہاں مل جاتے ہیں ۔ مگر
 اشاروں میں ۔ اول : غالب سخن کو ایک الہامی چیز مانتے ہیں :

آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں

غالب صریح خامہ لڑائے سرور میں ہے

بعض نا فہم نہیں سمجھ سکتے کہ شاعر کو یہ سیرانی ۔ نطق کہاں
 سے ملی " غافل کہ نظم رشتہ یک فیض است کہ سبزہ را در میدان و
 نہال را سرکشیدن و میوہ را رسیدن و لب را ز مسرمدہ آفریدن
 آموخت " ، مضامین کے سرچشمے غالب کے نزدیک اتنے
 دور اور اتنے گہرے ہیں کہ ان تک روح القدس کی رسائی بھی

بلکہ ایک تماشا دوست اور نیاز پرست صلاحیت ہے نفس انسانی کی، یہی حسن کے لئے ایک مرکز انعکاس ہے۔ نفس کی یہ صلاحیت حسن کی جو میندہ رہتی ہے۔ حسن مرزا کے کلام میں ایک معنی خیز اصطلاح ہے جو کل زندگی کی قائم مقام ہے۔ حسن کی آرزو جذبے کا موضوع بھی ہے اور اس کا منبع بھی۔ اس معنی میں جذبہ بھی حسن ہی کی ایک شکل ہے۔ یہ خیال بھی ہے اور عمل بھی، ابتدا بھی ہے اور انتہا بھی! حسن اپنی وسعتوں میں خیر بھی ہے اور حق بھی، یہ تماشا بھی ہے اور تماشائی بھی۔ یہاں پہنچ کر جذبہ اور حسن ایک ہی چیز بن جاتے ہیں۔

جلوہ از لبکہ لقائے نگہ کرتا ہے

جو ہر آئینہ بھی چاہے ہے مرگاں ہونا

اب بات بڑی مشکل ہو گئی۔ اور وہ یوں کہ حسن ایک

کلی حقیقت مافی جا رہی ہے۔ یعنی ہم جس شے کو دل اور

دل گراختہ سمجھ رہے تھے، وہ حسن ہی کا انعکاس نکلا۔

اسی لئے غالب ہر موقع پر دل کو آئینے سے تشبیہ دیتے ہیں۔ یہ دل حسن کے انعکاس کا مرکز ہے اور حسن کا خالق بھی۔

از مہر تابہ ذرہ دل و دل ہے آمنہ

طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آمنہ

اسی وجہ سے غالب مجنوں کے اضطراب کو چشمک ہائے لیلیٰ

سے جدا نہیں سمجھتے اور ان کے نزدیک حقیقتہً الحقائق حسن ہے، جذبہ

عشق اور تخلیق فن سب اس کے نتیجے اور مظاہر ہیں۔ مگر دوسری طرف

حسن کوئی مستقل قدر نہیں، یہ دل ہی کے رنگا رنگ انعکاسات کا پر تو ہے۔
 اس کا کوئی ایک روپ نہیں۔ ذرہ ذرہ ساغرے خانہ نیرنگ ہے۔ گل نغمہ ہو
 یا پردہ ساز، موج نگہت ہو یا شاعر کی نوائے رنگین، سب کے سب
 حسن مطلق کے روپ ہیں۔ ”ہے رنگ لالہ و گل و نسیم جدا جدا“
 ان سب سے بہار کا اثبات ہوتا ہے اور حسن کی یہ رنگا رنگی منحصر ہے قلب
 انسانی کے اس گونا گوں رد عمل پر جو خالق حسن بھی ہے اور حسن کا نیاز مند
 اور طلب گار بھی۔

اس سے یہ ظاہر ہوا کہ فن کی تخلیق دل کے معجزات میں ہے۔ جو حسن و عشق دونوں
 کا مرکز و مظہر ہے یہ بات بھی خاص توجہ کے لائق ہے کہ غالب کے نزدیک فن کی تکمیل
 محض تحریک حسن یا جذبہ ادراک سے نہیں ہو سکتی، اس کے لئے عقل اور فکر کی رفاقت
 کی بھی ضرورت ہے فن معنی خاص کا محتاج ہے اور معانی کا تعلق محض جمالیاتی احساس
 سے نہیں اس کے لئے اندیشہ و فکر کی رفاقت ضروری ہے۔ غالب نے فن کاری کے کمال کے لئے
 اسی لئے دیدہ وری کی اصطلاح وضع کی ہے دیدہ و صرف وہی نہیں جو عقل کی خشک
 بصیرت رکھنے والا ہو بلکہ وہ بھی ہے جسے ذرے ذرے میں حسن نظر آئے۔ وہ دل سنگ کے
 اندر بھی جان آفری کا رقص دیکھ پاسکے۔

غالب سخن یعنی فن کو اندیشہ و عقل کے بغیر کامل نہیں سمجھتے :

سخن گر چہ گنجینہ گوہر است
 خرد را دے نالیش دیگر است

اس تمام گفتگو کا خلاصہ یہ نکلتا ہے کہ غالب نے جہاں فن کو
 ایک الہامی چیز قرار دیا ہے۔ وہاں الہامیت کی حدود کچھ اس طرح مقرر
 کر دی ہیں کہ اس میں شعور اور عقل کو بھی ایک بڑا مقام مل جاتا

حکیم نہ ہو جائے اس کے فن کو اعلیٰ فن نہیں کہنا چاہئے۔ غالب کے
 یہاں معافی کی بڑی اہمیت ہے اور معافی کا مطلب صرف جذبہ باقی
 تجربات نہیں بلکہ وہ ان میں فکری و عقلی حقائق کو بھی شامل سمجھتے ہیں۔
 تخیل کی قلم رو میں فکر کا یہ دخل غالب کے ذہن میں بلوغ کا کرشمہ ہے۔
 بہر حال غالب باقی باتوں کی طرح فن کے بارے میں بھی
 ایک انفرادی نقطہ نظر رکھتے ہیں۔

نیاز کے انتقادی خیالات

”شاغر پیدا ہوتا ہے، بنتا نہیں، مشہور بات ہے۔ لیکن اگر شاعر اسی نظر سے پرکھو و سہ کر کے شعر کہے تو وہ بگڑ بھی جاتا ہے یہ ”مالہ و ما علیہ“ کے پیش لفظ کے ابتدائی الفاظ ہیں اور انھی چھبیس الفاظ کے اندر نیاز کا پورا نظریہ تنقید سمایا ہوا ہے ”شاغر پیدا ہوتا ہے بنتا نہیں“ مشہور بات تو ہے ہی لیکن کیا یہ درست بات بھی ہے؟ نیاز نے اس کی تردید کی ہے۔ گویا نیاز کے نزدیک شاغر کا پیدا ہونا تسلیم مگر کیا پیدا ہونے کے بعد خود بخود بن بھی جاتا ہے۔ اس خیال سے نیاز کو اتفاق نہیں۔ ان کی رائے یہ ہے کہ شاغری یا ادب ایک فطری بلکہ سہی مگر اس کو صحیح طور سے بروئے کار لانے کے لئے ایک خاص قسم کی تربیت کی بھی ضرورت ہے۔

”مالہ و ما علیہ“ کے سبب مندرجات سے اتفاق کرنا مشکل بھی ہے اور غیر ضروری بھی۔ مگر تناو واضح ہے کہ ان مندرجات میں جو تنقیدی عمل یا طریقہ اختیار کیا گیا ہے، وہ انتقاد کے ایک ایسے اصول پر مبنی ہے جس کی خاص اہمیت ہے مگر اسے عام طور سے نظر انداز کر دیا جاتا ہے اور یہ اصول ہے زبان کی صحت اور بیان کی بلاغت کی اہمیت کا۔

بعض لوگ زبان کی صحت کے مسئلے کو لفظی حرف گیری کے نام سے یاد کرتے ہیں لیکن سچ یہ ہے کہ یہ سچ نہیں۔ ادب اور تحریر کی ہر قسم میں زبان کی صحت کی بڑی اہمیت ہے بلکہ ناگزیر حیثیت رکھتی ہے۔ اور غور کیجئے تو یہ صاف ظاہر ہو گا کہ کوئی ادبی تحریر اپنے اظہار و ابلاغ میں اس وقت تک کامیاب نہیں ہو سکتی جب تک اس کے وسائل اظہار بلیغ اور کامیاب نہیں ہو پاتے۔ اور ادب کا واحد وسیلہ اظہار زبان و بیان ہے۔ کیا کسی نے کوئی ایسا بھی مصور دیکھا ہے جو اپنے رنگوں کی صحیح ترتیب و ترکیب کے بغیر کامیاب تصویر بنانے کا مدعی ہوا ہو؟ اور اگر ایسا کوئی ہے تو وہ یقیناً ژولیدگی تصور کا مریض ہے۔ یہی حال شاعری اور ادب کا ہے کہ اس میں زبان و بیان کی بابت کے بغیر کامیاب نظم یا نثر لکھنے کا دعویٰ صرف وہی شخص کر سکتا ہے جو پتنگ اڑانے کا غادی ہے مگر دوسرے کے بغیر۔

اردو تنقید میں نیاز کی حیثیت منفرد ہے۔ اور اس انفرادیت کی بنیاد خاص یہی لفظیاتی تنقید ہے۔ لیکن لفظیاتی تنقید ایک مغالطہ انگیز ترکیب ہے اس سے یہ بھی سمجھا جاسکتا ہے کہ نیاز شاعری اور ادب میں لفظوں کو معنی کے روالے سے آزاد سمجھتے ہیں۔ اور تجربہ اظہار کی جدا گانہ ہستی کے قائل ہیں۔ یہ خیال صحیح نہیں اور صورت حال اس کے بالکل برعکس ہے۔ نیاز کا مسلک یہ ہے کہ ہر تجربے کی یہ تقدیر ہے کہ وہ اپنے لئے صحیح قالب اظہار و صورت لکھے اور اگر کسی تجربے کو صحیح قالب اظہار نہیں ملتا تو اس کا سبب یہ ہے کہ شاعر کو وسائل اظہار یعنی زبان و بیان پر قدرت نہیں۔ پس نیاز الفاظ اور زبان و بیان کو کوئی منقطع اور مستقل چیز نہیں سمجھتے۔

صحیح زبان و بیان پران کا اصرار اس وجہ سے ہے کہ اس کے بغیر تجربے کا صحیح اظہار ممکن ہی نہیں۔

معلوم نہیں یہ غلط خیال کس نے پھیلا دیا ہے کہ شاعری زبان و بیان پر قدرت کے بغیر بھی ممکن ہے۔ یہ رویہ شاید جنگ عظیم اول کے بعد پیدا ہوا جب کہ ایک طرف ذہنی افراتفری اور فکری اتار کی کور و رواج ہوا اور دوسری طرف حملے ادب یا صنت اور محنت سے جی چرانے لگے۔ ان کے نزدیک وہ تربیت ضرورت نہ رہی جو قدما کے نزدیک بڑی بنیادی بات تھی۔ انتقادی افراتفری کے موجودہ دور میں شاید یہ خیال کسی کی سمجھ میں نہ آ سکے گا مگر یہ امر واقعہ ہے کہ نظامی عروضی سمرقندی نے۔ (چہار مقالہ میں) یہ رائے ظاہر کی ہے کہ شاعری کی تکمیل کے لئے اساتذہ کے دواوین کا مطالعہ از بس ضروری ہے۔ یہ ساری ریاضتیں لئے لازمی سمجھی گئی کہ شاعری کے آرزو مند کو زبان و بیان کے کامیاب اور موثر سانچوں اور وسیلوں کا علم ہو جائے اور تجربے کے اظہار کی راہ میں زبان و بیان مزاحم نہ ہونے پائے کیونکہ زبان و بیان کے معاملے میں عجز یا بے احتیاطی یا سہل انگاری کی وجہ سے فطری شاعر بھی تجربے کے صحیح اظہار سے قاصر رہتا ہے۔ چنانچہ ”مالہ دما علیہ“ کے ہر مضمون میں اس قسم کی ناکامیوں کی مثالیں پیش کی گئی ہیں اور ان میں اکثر فی الواقعہ ایسی ہیں جن کی وجہ سے بعض بڑے شاعروں کی شاعری بھی کمزور نظر آنے لگتی ہے۔ اس کا سبب ان شاعروں کی سہل انگاری ہے یا یہ وہم کہ شاعر تلیند رسانی ہے۔ اس لئے جو کچھ اس کے قلم یا زبان سے نکلتا ہے سب الہام ہے، اس کی نوک پلک درست

کرنے کی کوئی ضرورت نہیں۔ یہ سارا ادبی الحاد دراصل بعض مشاعرہ باز اور کم فرصت شاعروں یا ان کے بے فن شاگردوں کا پھیلایا ہوا ہے۔ اگر یہ کوئی اصول ہوتا تو سچے فن نگاروں کو ایک مصرع ترکے لئے سیروں پہونخشک کرنے کی ضرورت کیوں پیش آتی۔

ایک عجیب و غریب مغالطہ یہ بھی ہے کہ شعر محض اشاروں سے مرتب ہوتا ہے اور ان اشاروں کی مدد سے قاری کا تخیل خود بخود تجربے کی تہہ تک پہنچ جاتا ہے۔ چلیے یہ بھی سہی، مگر اشاروں کے لئے ”نارسا“ ہونا کیوں ضروری سمجھ لیا جائے۔ اگر شاعری اشاروں ہی کا نام ہے تو اس صورت میں بھی یہ لازمی ہے کہ اشارے بلیغ اور ”رسا“ ہوں ورنہ شاعر کا تجربہ یا خیال اشاروں کے ابہام میں الجھ کر ابلاغ کی خدمت سے قاصر رہے گا۔ زبان کی فلفلی اور بیان کی بے پیرگی نہ اشاروں کی مددگار ہو سکتی ہے، نہ شاعری کی ظم گسار، یہ تو دونوں کے لئے ہم جان اور خطرہ ایمان کا درجہ رکھتی ہے۔

اور اگر سوچا جائے تو لفظی یا لسانی سہل انگاری کا یہ غدر کچھ زیادہ قابلِ سماعت بھی نہیں کیونکہ اشاراتی انداز بیان اپنے اختصار و ایما کے باوجود زبان و بیان کی کمزوری سے پاک ہوتا ہے اس میں اور ایک عام انداز بیان میں اگر فرق ہے تو یہ ہے کہ جہاں عام انداز بیان تجربے کی ساری اہم جزئیات فطری ترتیب کے ساتھ پیش کرتا ہے وہاں اشاراتی بیان تجربے کی بعض جزئیات کو ترک کر دیتا ہے، مگر فطری ترتیب اور فطری اسلوب اظہار کو وہ بھی مد نظر رکھتا ہے۔

مثال کے طور پر جگر کے درج ذیل شعر کو لیجئے (جس پر
 ”مالہ وما علیہ“ میں نیاز نے بھی تنقید کی ہے) اس میں بیان
 کی اشاریت کا تو خیر جو حال ہے۔ شعر فطری اسلوب اظہار ہی سے
 انحراف کرتا نظر آتا ہے۔

وہ چمن میں جس روش سے ہو کے گزے بے نقاب
 دیر تک ہر ایک گل کا رنگ گہرا ہو گیا
 نیاز نے شعر کے مصرع ثانی کو ناکام قرار دیا ہے اور اس
 میں کچھ شک نہیں کہ یہ مصرع ثانی مافی الضمیر کے اظہار میں بالکل ناکام
 ہے، کیوں کہ اس کا اسلوب اظہار غیر فطری ہے۔ ایسے تسامحات
 کو شاعر کی الہامی بے ساختگی کہنا الہام کا منہ چڑا رہا ہے اور اگر نیاز
 نے اپنی معاصر شاعری کو اس بگڑی ہوئی الہامیت سے بچانے کی
 کوشش کی ہے تو یہ اندکے ذوق صحیح اور سلامت مزاج کی علامت ہے
 فرض کیجئے کہ شاعری میں آزاد اور بے ساختہ اظہار
 (Automatism) کو ایک آئینی مسک قرار دے دیا جائے
 تو یوں بھی بات نہیں بنتی کیونکہ اس صورت میں شاعر کے ارادہ و مقصد
 کا سوال سامنے آجاتا ہے۔ شاعری میں اس قسم کی بے ساختگی
 کو رد رکھنے والے لوگ زندگی میں رابطہ تنظیم اور ترتیب کے غنہ
 ہی کو ضروری نہیں سمجھتے، لہذا وہ جو کچھ فرمائیں فرماتے جاتے ہیں؛
 ان کو نہ صلے کی تمنا نہ تالش کی پروا، وہ تو اپنے لئے لکھتے ہیں،
 نہ کسی قاری کے منتظر نہ آرزو مند۔ مگر کیا مشاعروں میں پڑھی جانے
 والی غزلوں اور نظموں میں یہ غیر فطری اسلوب اظہار چل سکتا ہے یا

جائز سمجھا جاسکتا ہے؟ اس سے اتفاق کرنا مشکل ہے۔ اچھی نظم کے لئے کامیاب وسیلہ اظہار ناگزیر ہے اور اچھی غزل کے لئے تو فطری اسلوب اور بھی لازمی ہے کیوں کہ اس میں ایسا اظہار کی وسعتوں کو پہلے ہی سے سمیٹ کر ختم کر چکا ہوتا ہے اس پر ناقص اور غیر فطری پیرایہ ہائے بیان کا اگر اضافہ ہو جائے تو غزل تر ولیدہ بیانی کا مظاہرہ بن جاتی ہے۔

غرض نیاز نے بگڑے شاعروں کا یا اچھے شاعروں کے بگڑے ہوئے اشعار کا تجزیہ کر کے ادبی ذوق کی صحیح رہنمائی کی ہے البتہ کچھ باتیں ایسی بھی ہیں جن میں نیاز کے تصورات کچھ اچھے اچھے معلوم ہوتے ہیں۔ میرا اندازہ یہ ہے کہ نیاز اپنے بنیادی طریق انتقاد سے ہٹ کر جب اصول و نظریات وضع کرنے لگتے ہیں تو اکثر موقعوں پر پیچیدگی پیدا ہو جاتی ہے۔ مثلاً نیاز نے ”مالہ و ما علیہ“ کے مختصر سے پیش لفظ میں علم اور شاعری کے روابط کا اشارہ ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے: ”کہا جاتا ہے کہ فطری شاعر کا لکھا پڑھا ہونا ضروری نہیں۔ لیکن اگر ایسا شخص فطری شاعر بھی ہے اور لکھا پڑھا بھی تو اسے جاہل فطری شاعر سے یقیناً بہتر ہونا چاہئے“ عام طور سے تو نیاز کے اس بیان پر کسی اعتراض کی کوئی گنجائش نہیں لیکن اس کو بطور قاعدہ کلیہ تسلیم کرنا مشکل ہے کیوں کہ اچھی شاعری کا علم سے بطور خاص کوئی تعلق نہیں۔ اس سے یہ مراد نہیں کہ شاعری کے لئے بے حالت ضروری ہے۔ میرا مطلب یہ ہے کہ شاعری کی استعداد اصطلاحی اور اکتسابی علم

کی قید سے بے نیاز ہے ایک لحاظ سے شاعری خود ایک علم ہے
مگر یہ علم وہ ہے جس کا تعلق مشاہدہ کائنات اور تمدنی تجربوں سے
ہے نہ کہ کتابوں سے لے

اردو فارسی میں شاعری کے لئے علم کو اس وجہ سے ضروری سمجھا
جاتا ہے کہ ان زبانوں میں شاعری کرنے والے کچھ ایسے لوگ بھی رہے
ہیں اور اب بھی ہیں جن کے لئے یہ دونوں زبانیں اکتسابی ہیں۔
اس بنا پر زبان کے ذخیرے تک پہنچنے کے لئے ایسے شاعروں
کو تحصیل و اکتساب کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔

غرض شاعری اگر علم ہے تو اس علم کے آخذ علم کے مآخذ سے
بالکل مختلف ہیں۔ شاعر کا عمل عالم کے عمل سے مختلف ہے اور اس
کی استعداد کے دائرے بھی اس کے دائرہ استعداد سے مختلف ہیں۔ پڑھا لکھا
ہونا کوئی بڑی بات نہیں اور مذہب سوسائٹی میں پڑھا لکھا ہونا ایک بات ہے۔
اس لئے کسی شاعر کا پڑھا لکھا ہونا اچھے کی بات نہیں۔ مگر شاعری سے
اکتساب کا کوئی تعلق نہیں کیوں کہ شاعر کا کوئی عملی چیز نہیں یہ تو محض تخلیق ہے۔
”عالم و ما علیہ“ میں جو لفظیاتی تنقید کی گئی ہے اس سے
بھی یہ معلوم ہوتا ہے کہ شاعروں کی نارسائی علم کی کمی بیشی کی وجہ سے
ہیں بلکہ اس وجہ سے ہے کہ وہ سہل انگاری سے کام لیتے ہیں۔ ورنہ جگر
کی زبان دانی میں کسے شک ہو سکتا ہے اور اگر محض رسمی علم کچھ معنی

۵۱۔ اسی کتاب میں ایک اور مضمون ہے: ”علم اور شعر کا رشتہ“
وہ بھی ملاحظہ فرمائیے۔

رکھتا ہے تو پھر خوش (جو کار سعی غلم جگر سے بہتر ہے) کیوں غلطیاں کرتے ہیں۔
 میں نے یہ ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے کہ نیاز کی تنقیدیں لفظیاتی ہیں مگر ان کے
 انتقادی کام کی یہ تعریف یا تحدید قدرے ناقص ہے بعض اصحاب نے نیاز کی تنقید
 کو جذباتی رومانی تنقید کہہ کر یہ غلط بھی نہیں مگر اس امر سے انکار نہیں ہو سکتا
 کہ نیاز نے اپنی سب انتقادی تحریروں میں عقلی اصول بندی بھی کی ہے۔ نیاز کو
 اردو ادب میں رومانیت کی تحریک کا ایک ممتاز رکن خیال کیا جاتا ہے ان کے تخلیقی ادب
 اور انتقادی ادب دونوں میں رومانیت آئی ہے۔ مگر اس کے باوصف وہ اپنے
 زمانے کے ایک بڑے عقل پسند ادیب ہیں۔

بات کچھ یوں ہے کہ رومانیت یا غیر رومانیت ————— کوئی
 شے بھی ہو، یہ ممکن نہیں کہ کسی شخص کے مزاج اور طبیعت میں ان میں
 سے صرف ایک ہی رنگ (خالصتاً ایک ہی رنگ بلا شرکت غیرے)
 موجود ہو۔ عام طور سے یہ دیکھا گیا ہے کہ بعض ادیب حیرت انگیز طور
 پر متضاد رویوں کے امتزاج کے نمائندہ بن جاتے ہیں۔ فرانس کے
 ادب میں روسو کی طبیعت کا تجزیہ کیجئے، اصلاً وہ حد درجہ رومانی
 مزاج کا آدمی تھا مگر یہی آشفتمزاج شخص جب ”معاہدہ عمرانی“
 لکھنے بیٹھتا ہے تو اصول بندوں کا گرد معلوم ہوتا ہے۔ اس لحاظ
 سے نیاز کو بھی عقل پسند رومانی کہہ دیا جائے تو بے جا نہ ہو گا۔

نیاز کی تنقیدوں میں مومن کا جائزہ خیال انگیز بھی ہے اور
 اختلاف انگیز بھی۔ جذباتی اور تاثراتی تنقیدوں کی مصیبت یہ ہے
 کہ ان میں بحث کرنے کی گنجائش بہت کم ہوتی ہے۔ یہ اس لئے کہ ایسی
 تنقیدوں میں نقاد یا ناقد اصول بندی بھی کرتا ہے تو اپنے تاثر کی

حاکمیت کے زیر اثر، یعنی وہ اپنے ہی تاثر کو حکم بلکہ حاکم بنالیتا ہے اور اس کے احکام کو قابل قبول زبان میں پیش کر کے دوسروں کو مطمئن کرنے کی کوشش کرتا ہے۔۔۔۔ اور اگر کوئی نہیں مانتا تو وہ صاف صاف کہہ دیتا ہے: "نہ میں اپنی پسندیدگی پر آپ کو مجبور کر سکتا ہوں اور نہ آپ مجھ سے اپنی عدم پسندیدگی کو بہ جبر تسلیم کر سکتے ہیں" "دمن و یزدان" کے مصنف کی یہ چیرہ دستی بھی قبول ہو سکتی ہے مگر تنقید آخر تنقید ہے، اس میں جبر ہے کبھی اور نہیں کبھی۔ یعنی اس کا کل فیصلہ ذاتی پسند و ناپسند کے ہاتھ میں نہیں ہوتا، اس فیصلے کو مستحکم عقلی اصولوں کی ضرورت ہے۔

مومن کی شاعری پر ذاتی پسند کی بنا پر ایمان لے آنا ممکن ہے، مگر مسلم اصول تنقید کی روشنی میں مومن کو اردو کا سب سے بڑا شاخ کہہ دینا عجیب سی بات ہے لیکن نیاز کا اصولیاتی استدلال اتنا زور دار ہوتا ہے کہ ان کی تنقید کو پڑھ کر کچھ دیر کے لئے ان کا ہم نوا ہو جانا پڑتا ہے: "مجھے کلیات مومن دے دو، باقی سب اٹھالے جاؤ" واقعی مومن بڑا شاخ ہے، بہت بڑا شاخ ہے۔ کلیات مومن کے علاوہ باقی سب اٹھالے جاؤ، باقی سب اٹھالے جاؤ۔

ہم نیاز کے اس دعوے کو تسلیم کر کے آگے بڑھے تو معترض نے کہا۔۔۔۔ اس دعوے کی دلیلیں بھی تو دیکھو اور فکر معقول سے ان کا تجربہ یہ بھی تولیتے جاؤ۔ دلیلیں یہ ہیں:

"کسی خیال پر نقد کرنے کے لئے سب سے پہلے اصول قلم پر نظر ڈالنا چاہیے اور یہ دیکھنا چاہیے کہ وہ خیال کس

حد تک درمیانی منازل طے کرتا ہوا فطرت کے ساتھ ساتھ
چلا ہے اور اگر کوئی شخص اس طرح فیصلہ کرنے پر قادر ہو تو
پھر دوسرا اصول یہ ہے کہ اس کو صرف اپنی ہی رائے پر اعتقاد
کرنا چاہئے اور سمجھ لینا چاہئے کہ ————— ”جو کچھ میں کہتا
ہوں وہی صحیح ہے“ اور اسی اصول کے مطابق میں مومن
کے کلام پر ایک سرسری نظر ڈالوں گا۔“

اپنے تاثر پر یہ ناقابل شکست اعتماد تاثر کی مطلق العنان سلطانی
کے آئین سے ملتا جلتا اعتماد ہے، لیکن نیاز نے اس کے ہمراہ یہ اصول
بھی پیش کیا ہے کہ ”سب سے پہلے اصول فطرت پر نظر ڈالنا چاہئے
اور یہ دیکھنا چاہئے کہ وہ خیال کس حد تک

..... فطرت کے ساتھ چلا ہے۔“ پس اگر فطرت کو ثالث اور
حکم بنانا ہے تو اس صورت میں ہر شے کو سائنسی، عقلی اور نفسیاتی نتائج
کی روشنی میں پیش کرنا لازمی ہوگا، کیونکہ فطرت اپنے تجزیے کے لئے
انہی وسائل کی محتاج ہے اور اس میں تاثر کا حکم اس طرح نہیں چل
سکتا جس طرح مندرجہ بالا اقتباس میں ہیں محسوس ہو رہا ہے کہ
”جو کچھ میں کہتا ہوں وہی صحیح ہے“

مقصود کلام یہ ہے کہ نیاز کی تنقید جذباتی اور تاثراتی ہے
مگر نیاز دہناً عقل پسند آدمی بھی ہیں اس لئے اپنی تاثراتی تنقید کو
عقلی اصولوں کے پردے میں چھپا دینا چاہتے ہیں۔ ان کی تنقیدوں
میں تاریخی شعور اور ماحول کے اثرات کا بھی اعتراف پایا جاتا ہے
اور بہت سے موقعوں پر وہ شاعر کی شخصیت اور نفسیات سے بھی

یہ اور بات ہے کہ نیاز اپنی آزاد تنقیدوں میں غیر شعوری طور پر معنی اور حسن الفاظ کے ربط کو بھی مانتے پراصرار کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ اگر یہ نہ کرتے تو ان کی ساری لفظیاتی تنقید بے کار ہو جاتی کیوں؟ اس لئے کہ زبان کی نارسانی کا شکوہ پیدا ہی اس لئے ہوتا ہے کہ شاعر کا اصل مقصد بعض تجربات یا معانی کا اظہار تھا جس میں شاعر کو اس لئے ناکامی ہوئی کہ وہ معانی سے کامل مطابقت رکھنے والے معنی خیز الفاظ نہ لاسکے۔ اس سے تو یہ ثابت ہوتا ہے کہ شعرِ نجات خود ایک ایسی حقیقت ہے جس میں معانی اور ان کے اظہار کا اسلوب باہم ملا ہوا ہوتا ہے۔

شاعر کے پیش نظر بعض جذباتی سچائیاں ہوتی ہیں جن کا حقائق عقلی کے مطابق ہونا ضروری نہیں۔ یہی جذباتی سچائیاں شاعری کے قماش کا جزو لا ینفک ہیں اظہار اور تعبیر کو ان سے ملگ نہیں کیا جاسکتا۔

میں مضمون کے آغاز میں عرض کر چکا ہوں کہ نیاز اردو انتقاد کی تاریخ میں امتیازی مقام رکھتے ہیں اور ان کا امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے "ناقص"، اور "نارسا"، شاعری پر سخت گرفت کی ہے۔ انہوں نے اس سہل انگاری کے خلاف شدید احتجاج کیا ہے جو شاعر کو اس کے فن کے بارے میں کام چور بنادیتی ہے۔ شاعری کے چمن میں "سبزہ بیگانہ"، کی نمود نیاز کو ایک آنکھ نہیں کھجاتی۔ اور سبزہ بیگانہ سے مراد وہ کھردری بے ساختگی ہے جو شاعر کو اپنے کلام پر نظر ثانی سے روکتی ہے۔ میرے خیال میں نیاز نے کھونٹری شاعری کے خلاف

آواز بلند کر کے اردو ادب پر بڑا احسان کیا ہے۔ اسی طرح نیاز کا یہ بھی احسان ہے کہ انہوں نے دبستان دہلی و لکھنؤ کے تقابلی مطالعے میں توازن پیدا کیا اور یہ بتایا کہ لکھنؤ اپنی سب کمزوریوں کے باوجود ادبی حن و جمال کے بعض خاص تصورات رکھتا تھا جن میں سے بعض کو کسی حال میں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ ————— مثلاً ادب میں وضع داری کا سوال یا ادب میں خوش پوشی کی اہمیت، جس سے مراد نقطہ یہ ہے کہ ادب کے لباس یعنی زبان و بیان کو بہر حال حسین ہونا چاہیے۔ نیاز نے زبان و بیان کے حن پر بھی زور دیا ہے اور زبان و بیان کی بلاغت اور "رسائی" پر بھی۔ ————— انہوں نے اپنی تنقیدوں میں بعض اور مسائل بھی چھیڑے ہیں مگر میں شعر فہمی کو نیاز کے نقادانہ مرثیے کی اصل بنیاد مانتا ہوں۔

۴
اضاف

کیا غزل نیم وحشی صفا ہے؟

خاصے عرصے کی بات ہے پروفیسر کلیم الدین احمد صاحب نے اپنے ایک مضمون میں غزل کے متعلق حوالہ خیاالات کا اظہار کیا۔ انھوں نے اپنے مضمون کو اس دعوے کے ساتھ شروع کیا تھا۔ وحشی اپنے آرٹ میں صرف جزو نہ دیکھتا ہے کل کی تکمیل پر نظر نہیں رکھتا۔ انھوں نے فرمایا کہ غزل میں بھی حسن کی تلاش کل کی وساطت سے نہیں جزو کی روشنی میں کی جاتی ہے۔ ان کا خیال نظر یہ تھا کہ ”غزل ایک نیم وحشی“، صنف ادب ہے اور یہ حقیقت اس قدر یقین ہے کہ مزید تشریح کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔“

پہلے تو معلوم نہ ہو سکا کہ ایک خالی خولی و غوی بین حقیقت کیسے بن گیا۔ بہر حال اس امر کو نظر انداز کرتے ہوئے اہم سوال یہ ہے کہ کسی فنی کارنامے کے حسن کی پرکھ جزو اُگرتی چاہے یا مجموعاً؟ حق یہ ہے کہ کسی ہیکار کے مختلف اجزاء میں اس درجہ ربط و تجانس پیدا کر لیا کہ اس میں وحدت بسیط اور ہیئت موحده پیدا ہو جائے بجائے خود بہت قابل ستائش تخلیقی کارنامہ ہے۔ لیکن اس کے برعکس مختلف اجزاء کا انفرادی کمال بھی حسن اور تکمیل صورت کے منافی نہیں، کیوں کہ بعض صورتوں میں لغاتہ اور تضاد بھی تخلیق حسن کا باعث ہوتا ہے جس کو اصطلاحاً ”قانون تقابل کا اثر“ کہا جاسکتا ہے۔ بہر حال اس معاملے میں دونوں طرف دلائل

موجود ہیں۔ مگر حقیقت اور حسن کو جزواً جزواً دیکھنے کے حق میں بھی لوگوں نے بہت کچھ لکھا ہے۔ آر تھر سیویل نے اپنی کتاب —————
 "Physiology of Beauty" میں اور آر ڈبلیو چرچ نے
 "An Essay on Critical Appreciation" میں اور گلبرٹ
 کوہن نے "A History of Aesthetics" میں جزواً درکل کی
 بحث (حسن کے تعلق میں) اتنے دل آویزاں انداز میں کی ہے کہ اس پر اضافہ
 کرنا ممکن نہیں۔ بہر حال یہ دعویٰ کہ حسن کو پارہ پارہ کر کے دیکھنے کا طریقہ تہذیب
 کے نقص پر ڈال ہے، صحیح معلوم نہیں ہوتا۔

غزل پر رینہ خیالی کا الزام نیا نہیں، بہت پرانا ہے۔ پروفیسر
 گب نے عرصہ ہوا اپنی تمارس شعریہ "جلد اول میں غزل کے متعلق یہی
 شکایت کی تھی۔ اس کے بعد کے بعد دیگرے مغربی مصنفین انسان کے
 پیر و ہندوستانی نقاد پر معترض ہوئے رہے اور یہ سلسلہ آج تک جاری
 ہے۔ غزل کے مخالفین کم و بیش گب ہی کے خیالات کو دہرا رہے ہیں سب
 سے پہلے تو یہ غلط ہے کہ غزل میں مختلف اشعار ایک دوسرے کی ضد
 ہوتے ہیں بقول مولانا حالی محض اختلاف عیب نہیں، بشرطیکہ وہ
 اختلاف تناقص نہ بن جائے غزل کے بلند پایہ اساتذہ کے کلام میں تناقص
 بہت کم پایا جاتا ہے بلکہ بعض اساتذہ کے ہاں بیشتر مسلسل غزلیں ملتی ہیں اردو میں میر، سودا
 موتی، غالب، حسرت موہانی وغیرہ نے اور فارسی میں سعدی، حافظ، فغانی اور نظری وغیرہ
 نے بہت سی مسلسل غزلیں لکھی ہیں۔ اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ غزل
 کے لئے لازمی نہیں کہ اس کا ہر شعر دوسرے سے ضرور مختلف ہو۔ ہاں
 یہ صحیح ہے کہ عام طور پر شعراء تسلسل کے قاعدے کی پابندی نہیں

کہتے اور کم پایہ شعراء کے اشعار میں نمایاں تناقضات بھی پائے جاتے ہیں،
لیکن ہمیں کم پایہ شعراء سے اس بحث میں کوئی سروکار نہیں۔

غزل میں (جیسی کہ وہ اب تک چلی آئی ہے) تنوع مضمون ایک
حقیقت ثابت ہے جس سے انکار نہیں کیا جاسکتا، لیکن اس تنوع کو
تناقض نہیں سمجھنا چاہئے۔ اساتذہ اس بات کا خاص خیال رکھتے تھے
کہ رندانہ اور زانیانہ، فرحیہ اور المیہ، یاسیہ اور رجائیہ مہا میں ایک غزل
میں جمع نہ ہونے پائیں تاکہ تناقض مضمون سے مطلوبہ اثر زائل نہ ہو جائے۔
مثلاً مرزا غالب کی مندرجہ ذیل غزل ملاحظہ ہو:

مدت ہوئی ہمار کو یہاں کئے ہوئے

جوش قدح سے نیم چراغاں کئے ہوئے

اس غزل کے مختلف اشعار میں نہایت لطیف اور دلکش ربط
موجود ہے۔ لیکن اگر ربط و تسلسل موجود نہ ہو اور تمام اشعار کا مضمون
مختلف بھی ہو تب بھی فضا کی یک رنگی میں کوئی خاص فرق نہیں پڑتا
اور ہر شعر میں الگ الگ مضمون ادا کرنے سے غزل حقیقت میں گونا گوں
خیالات کا عمدہ مجموعہ بن جاتی ہے۔ لیکن غزل کے معترض اس تنوع
مضمون کو پرآگندگی خیال سمجھتے ہیں اور فرماتے ہیں کہ "غزل اور شعر
مفرد، نیم وحشی صنف شاعری ہونے کی وجہ سے کسی تہذیب یافتہ دماغ
کو تسلی نہیں بخشتے۔ اس کا سبب غزل کی پرآگندگی اور شعر مفرد کی تنگ
دامانی ہے، لیکن میرے خیال میں ان کا یہ دعویٰ بلا دلیل ہے،
اس لئے کہ مفرد شعرا اپنی تنگ دامنی کے باوجود اکثر بلند حقائق کا
حامل ہوتا ہے بشرطیکہ کہنے والا ماہر کامل ہو۔ بلاغت کا کمال

مفرد اشعار ہی سے ظاہر ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ مفرد اشعار نہایت آسانی سے یاد ہو جاتے ہیں۔ یہ وصف کشش کا باعث ہوتا ہے۔ دنیا میں جس قدر اشعار ضرب الامثال بن کر زبان زد عام و خاص ہیں اور صدیوں سے لوگوں کو یاد ہیں ان میں سے بیشتر مفرد اشعار ہی ہیں۔ حکمت اور فلسفہ کے نکات اور جذبات صادقہ کے مجمل اشارے اکثر مفرد اشعار میں ملتے ہیں۔ مشنویوں اور قصیدوں کے جو اشعار لوگوں کو یاد ہو جاتے ہیں۔ وہ اپنے ربط و سابق کی وجہ سے نہیں بلکہ انفرادی حسن اور جلالت مضمون کی وجہ سے پسندیدہ سمجھے جاتے ہیں۔ باقی رہا تنویر تو انسان فطری طور پر تنویر پسند واقع ہوا ہے ایک ہی غزل میں بجائے ایک جذبے یا تجربے کے جذبوں کی مختلف صورتیں بیان میں آجائیں تو اس سے تاثیر میں کوئی خاص فرق نہیں آتا۔

اس ضمن میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ شعر میں کسی ایک جذبے یا خیال یا جزئی مشاہدے کی ترجمانی تو ممکن ہے۔ لیکن خیال کی ابتداء اس کی غرض و غایت، اس کے دوسرے جذبات و خیالات و مشاہدات سے تعلق یہ سب باتیں ایک شعر میں نہیں سما سکتیں۔ ارشاد صحیح ہے۔ لیکن ان باتوں کو ایک شعر میں کھپانے کی ضرورت بھی کیا ہے؟ شاعر جب شعر کہتا ہے تو اس کا مطلب کسی تجربے یا مشاہدے کی ترجمانی کرنا ہوتا ہے لیکن اس ترجمانی کا طریقہ نشر سے مختلف ہوتا ہے۔ یعنی شاعر کو نشر کی مخصوص تفصیل سے بچنا چاہئے۔ بلکہ جزئیات کو بیان کرتے ہوئے صرف معنی خیز اشاروں سے کام لینا چاہئے۔ تاکہ تخیل مطلوبہ اثر خود حاصل کر سکے۔ اس لئے شاعر اور آرٹسٹ اختصار و ایجاز کو تفصیل اور صراحت پر ترجیح

دیتے ہیں اور جزئیات و تفصیلات کو عموماً ترک کر دیتے ہیں اور یہ سمجھتے ہیں کہ اس کے محذوفات اجزاء کو پڑھنے والوں کا ذہن خود تلاش کر لے گا۔ آرٹ اور شاعری میں محذوفات وہی کام دیتے ہیں جو بعض معاملات میں تفصیل اور جزئیات سے لیا جاتا ہے۔ چوں کہ آرٹ کو سمجھنے کے لئے ایک خاص قسم کی تربیت ذہنی ضروری ہوتی ہے جس کی بدولت کسی میں آرٹ کی عجبی بنیاد خود بخود سمجھ میں آ سکتی ہے، اس لئے اگر کسی تجربے کو بیان کرتے ہوئے تفصیل سے کام نہ لیا جائے تو اس سے ہماری تسکین میں کمی واقع نہیں ہوتی۔

اسی طرح "ایما" (Suggestion) اور "ابہام" (ambiguity) سلیمات جن میں سے ہیں۔ بعض صورتوں میں ابہام آنا معنی خیز ہوتا ہے کہ صراحت اس کی گرد کو بھی نہیں پہنچ سکتی۔
حرف رسوا ہوئے صدا بن کر
آہ دورہ گئی اشاروں کی

بیان کے قلمرو میں کئے جزیرے ایسے ہیں جہاں محذوفات ہی سے معنی کا حسن نکھرتا ہے اور لوگ "بہ خاموشی ادا کریم" کو سب سے بڑا ذریعہ اظہار سمجھنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ ذہن اور خیال جس قدر محذوفات کی تلاش کرے گا۔ اس قدر زیادہ باعث لطف ہوگا۔ حقیقت یہ ہے کہ دنیا کو غزل کی ضرورت جس قدر آج ہے اس سے پہلے کبھی نہ تھی۔ موجودہ زندگی کی مصروفیت اور اس کا پیچیدہ نظام انسانوں کو اس بات پر مجبور کر رہا ہے کہ تمام امور زندگی میں اختصار کو مد نظر رکھا جائے ٹھیکر کے مقابلے میں سینما، ناول کے

مقابلے میں افسانے اور افسانے، ڈرامے کی جگہ مختصر اور "ایکائی
 تمثیلی" سب اسی اختصار پسندی کا پتہ دیتے ہیں۔ ہمارے قدم طبعاً
 جھانکشی، محنتی اور تفصیل و استعیاب کے دلدادہ تھے۔ ان میں ایک
 کوئی کئی جلدوں میں اپنے شاعرانہ کارناموں کو مرتب کرتا تھا۔ نظامی کی
 "بیچ گنج" اور جامی کے "ہفت اورنگ" اور خسرو کے "ہشت
 بہشت" اسی طویل نظم گوئی کے نشانات ہیں۔ لیکن آج کا کوئی شاعر
 یہ کچھ نہیں کر سکتا اس لئے کہ زندگی کے اوصاف و اطوار مختلف ہو گئے
 ہیں اور فرصت کم ہے۔ اتنی طویل نظموں کے کہنے اور سننے کے لئے
 وقت کس کے پاس ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اب یورپ میں بھی انتخابات
 کی طرف خاص توجہ ہو رہی ہے۔ ان حالات میں غزل کا اختصار موجودہ
 زندگی کے تقاضوں کے کچھ زیادہ ہی قریب ہے۔

پھر قدما میں جن لوگوں نے غزل کا ڈھانچا تیار کیا وہ معلوم نہیں کن
 معنوں میں نیم وحشی تھے؟ انھوں نے یہ لطیف، سبک اور مختصر صنف
 ایجاد کی جس کو طویل نظموں کے مقابلے میں زیادہ مقبولیت حاصل ہوئی۔
 وہ شعر کے اثر کو جانتے تھے اور یہ بھی سمجھتے تھے کہ ایک اچھا شعر طویل
 نظموں کے مقابلے میں روح کو زیادہ تسکین بخش سکتا ہے؟ اسی لئے
 ایڈگر آلن پو نے کہا تھا کہ "طویل نظموں میں شعریت کا فقدان ہوتا ہے۔
 یہ بھی یاد رہے کہ غزل میں ہم آہنگی اور ربط کا عنصر کم نہیں ہوتا
 موجود ہوتا ہے۔ قافیہ اور ردیف کی پابندی بذات خود ایک وحدت
 آفریں عنصر ہے۔ ہم قافیہ الفاظ کی تکرار یک رنگی کا صوتی احساس پیدا
 کرتی ہے۔ یہ موسیقیت اتنا اچھا اثر پیدا کرتی ہے کہ اخلاقیات

مضمون اس کی باہم پیوستہ وحدت کو توڑ نہیں سکتا، بلکہ تربیت یافتہ ذہن
 ہم قافیہ الفاظ سے معافی کے یک رنگ سلسلوں کا پتا چلاتے ہیں۔
 انیسویں ہے کہ معترض ردیف و قافیہ کی پابندی کو متغزلین کی آسان
 پسندی خیال کرتے ہیں حالانکہ واقعہ اس کے برعکس ہے۔ اچھی غزل لکھنا
 نہایت ہی دشوار کام ہے۔ اساتذہ عمدہ غزل لکھنے کے لئے بہت اہتمام کیا
 کرتے تھے کہتے ہیں کہ طالب آملی نے اس شعر کے مصرع اول کو لکھنے اور
 سنوارنے میں چھ ماہ صرف کئے تھے:

ز غارت چمننت بر بہار منت ہا ست
 کہ گل بدست تو از شاخ تازہ ترماند
 امیر مینائی فرماتے ہیں:

نشک سیروں تن شاعر کا لہو ہوتا ہے
 تب نظر آتی ہے اک مصرع شری صورت

یہی وجہ ہے کہ غزل میں صحیح معنوں میں بڑے شاعروں کی تعداد بہت
 کم ہے۔ خود فارسی شاعری میں بھی (جو غزل کی مورث اول ہے) چوٹی کے
 نام صرف چند ہیں۔

میں سمجھتا ہوں کہ غزل کے متعلق یا کسی اور صنف شاعری کے متعلق کچھ
 کہنے کے لئے ضروری ہے کہ پہلے اس خاص صنف کی ساری تاریخ اور اس
 کے محرکات قریبہ و بعیدہ پر غور کیا جائے۔ غزل اولاً فارسی کی ملکوت ہے۔ اہل
 ایران نے اس کو قصیدے کی "نسب" سے الگ کیا۔ انہوں نے ہی اس کو آب رنگ
 بخش کر کمال تک پہنچایا۔ شعرائے ایران محض غزل گو نہ تھے۔ بلکہ انہوں نے مثنوی،
 قصیدہ، مسمط، ترکیب بند، نرہج بند، مستزاد، رباعی، مخمس، مثنیٰ غرض

ہر طرح کی نظمیں لکھیں۔ اس لئے حقیقت کا یہ رُخ ہمیشہ
خالی نہیں کہ غزل کے عام رواج کے باوجود مشنوی وغیرہ کو کیوں
اس درجہ قبول عام حاصل ہوا۔

مشنوی طویل نظم کا نام ہے..... اگر غزل لکھنے والے طبع
نیم وحشی کا دماغ تھا تو پھر تہذیب کے فن خاص مشنوی یا طویل نظم کو کیوں ترقی
ہوئی۔ بات یہ ہے کہ اہل ذوق نے ہر صنف سے وہ کام لیا جو اس کے بس میں تھا۔
مشنوی سے تفصیل کا اور غزل سے اشاروں کا۔ اشعار آسانی سے گرفت میں آتے
ہیں اور ہر شخص ان سے کام لے سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ صرفیوں نے غزل کو اپنایا
اور اس کے اختصار سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اس کو اپنے خیالات کی اشاعت کا موثر
ذریعہ بنایا، اخلاق کے مبلغوں نے اسی کو کسب و فضا کے ذریعہ بنایا، رندوں اور
قلندروں، مجذوبوں اور درویشوں نے اس کی سرپرستی کی۔ درباروں میں اس
کی پرستش ہوئی۔ خانقاہوں میں اس کے چرچے ہوئے، بازاروں میں اس کی گونج
سنائی دی، غرض اس سات یا نو شعر کی بقول شخصے ”بے ڈھنگی“، ”بے ربط“
اور ”وحشی“ قسم کی شاعری نے کیا کیا نہ کیا؟

میرے خیال میں غزل کے متعلق یہ اشتیاق ایرانی قوم کے وحشی ہونے کی علامت
نہ تھی کیوں کہ غزل کو آب و رنگ بخشنے والے بہت سے شعرا بہترین مشنوی گو بھی تھے۔
مثلاً سعدی نثر، نظم اور غزل تینوں میں کامیاب ہیں۔ سعدی جہاں ”بوستان“
اکھ کر بہترین مشنوی گو تھے، وہاں غزل کو غزل بنانے والے بھی وہی تھے۔ پھر کیا
اس سے یہ سمجھا جائے کہ سعدی ایک لحاظ سے مہذب تھے اور دوسرے لحاظ سے
”نیم وحشی“؟ ایرانیوں نے مشنوی کو بہت ترقی دی ہے اور اس لحاظ سے کہا جاسکتا
ہے کہ شاعری کے بلے میں ان کی اقدار مہذبانہ تھیں لیکن اس مہذب ذہن نے

غزل کو بھی اس قدر چمکایا کہ آج ہم مخالفت کے باوجود اسے مٹا نہیں سکتے۔ خواجہ کرمانی
بہترین غزل گو تھے مگر ان کی مشنویاں، ہما، و ہمایوں، وغیرہ بہت شہرت رکھتی ہیں۔
جائی، خسو، فیضی وغیرہ سب اس گروہ سے تعلق رکھتے ہیں۔

ادبی لحاظ سے غزل جہاں شاعری کا نقطہ عروج ہے وہاں متبدلیوں کے آواز کا
کیلئے منزلِ اول بھی ہے۔ شاعری کی ابتدائی مشق کیلئے اس صنف کو ایک چھاپا دسید سمجھا
گیا۔ زبانِ پر قدرت، مناسب الفاظ و تراکیب پر عبور اور ان کے استعمال کے بلکے
میں مہارت پیدا کرنے کیلئے یہی لطیف صنف کام آتی رہی ہے شاعروں کے دواویہ میں
ہزاروں غزلیں ملتی ہیں۔ سب کی سب انکے کمالِ انہار نہیں کرتیں ان میں سے بیشتر شقیں
ہمارے شعور کے دواویہ کی کثرت اور انکی عورتیا کی یک رنگی سے معروض گنجل جاتی ہیں۔ اس کا خلاق یہ ہے
کہ کم پایہ شعرا سے قطع نظر کر لیا جائے اور صرف بڑے بڑے اساتذہ کے کلام پر غور
کیا جائے حمی کی غفلت کے اسباب ان کی کلیات میں خود بخود نظر آجائیں گے۔ ان
کے کلام میں ان کی انفرادیت کے نقوش ہر جگہ نمایاں ہونگے۔ ان کے مہامین اور ان کے اسلوب
کی تازگی خود بخود دل میں کھلب جائے گی کم پایہ شاعروں کا کلام بھی اچھے اشعار سے
بعض اوقات خالی نہیں ہوتا۔ مگر انفرادیت نمایاں نہیں ہوتی۔ غرض یہ کہ غزل کو محض
اس لئے مطعون کرنا کہ شعرا کے دواویہ میں غزلیں کیوں زیادہ ہیں یا ان میں
یک رنگی کیوں ہے انتقاد کا کوئی اچھا مظاہرہ نہیں۔ البتہ یہ بات
درست ہے کہ غزل میں بھرتی کے موقعے بہت ہیں اور مشق کرنے والے شاعروں
کے یہاں اس بھرتی کا مظاہرہ کچھ زیادہ ہی افسوسناک ہے
مگر یہ تصور غزل کا نہیں ہے غزل گوؤں کا ہے۔

غزل، غزلیت اور تغزل

غزل اور تغزل بڑے ہی مشکل الفاظ ہیں یہ! ————— ان کی تعریف میں وہ وہ ہوشگاریاں کی گئی ہیں، اس بحث کے سارے مواد کو یک جا کر کے دیکھنے سے سخت خوش ہوتا ہے۔ مگر اس میں لکھنے والوں کا کیا قصور ہے یہ الفاظ ہی ناقابل تشریح ہیں۔ ان کے معنی کو قابو میں لانا شاید ممکن ہی نہیں..... حسن، خیر اور حق کی طرح تغزل کی تعریف بھی ذرا پیچ دے کر ہی بیان ہو سکتی، کیوں کہ راست کوشش سے اس کا احاطہ بہت مشکل ہے۔

یہ نہیں کہا جاسکتا کہ جہاں اس لفظ کے تعارف یا تعریف سے بڑے بڑے فضلا عاجز رہ چکے ہیں وہاں یہ ناکواں اس کی مشکلات پر قدرت پاسکتا ہے، تاہم کوشش شرط ہے۔ ایک طالب علم کی دقت یہ ہے کہ وہ اپنی جستجو کو مادیرمال نہیں سکتا..... کسی نہ کسی دن تو اسے اپنے موضوع سے الجھنا ہی پڑتا ہے میں نے بھی یہ موضوع اضطراب اختیار کیا ہے ————— اس لئے غین ممکن ہے کہ سب کچھ کہنے کے بعد بھی میرے مخاطب یہ کہہ اٹھیں کہ ”ہم تو کچھ نہیں سمجھے صاحب!“

میں سب سے پہلے یہ بتا دوں کہ شمس العلماء مولوی امداد امام اثر کی مشہور کتاب ”کاشف الحقائق“ میں جابجا تغزل کی جگہ ”غزلیت“ کا لفظ استعمال ہوا ہے۔ اس استعمال پر اعتراض تو کیا نہیں لیکن اگر ان دونوں

لفظوں کو الگ الگ معنوں میں استعمال کر لیا جائے تو ایک نئی اصطلاح ہاتھ آ جائے گی جو تغزل سے قدرے مختلف مفہوم کو ادا کر سکے گی۔ ہمارے ذخیرہ اصطلاحات میں تنقیدی الفاظ کی خامی کمی ہے، اس لئے اگر ان دونوں لفظوں کو الگ الگ معنوں میں لے لیا جائے تو کوئی حرج نہ ہو گا۔
یعنی غزلیت سے مراد غزل میں ان خصوصیات نوعی کا موجود ہونا جو غزل کی صنف سے مخصوص ہیں؛ مثلاً اشعار کی تعداد، قافیہ کی سکیم، ریزہ خیالی، مطلع، مقطع، تخلص وغیرہ اور تغزل سے مراد ان کیفیتوں کی موجودگی جو اگرچہ غزل سے بطور خاص وابستہ نہیں مگر غزل میں ان کی سمائی سب اصناف سے زیادہ ہے اور غزل ہی ان کا بہترین سانچا ہے۔ خیر یہ تو کتنا جملہ معترضہ، اصل سوال تو یہ ہے کہ تغزل کیا چیز ہے؟ کیا یہ کسی خاص موضوع کا نام ہے؟ نہیں کسی خاص فکر سے عبارت ہے؟ نہیں کوئی خاص بیرونی بیان ہے؟ نہیں کوئی خاص لب و لہجہ ہے؟ نہیں۔ کوئی مخصوص زبان ہے؟ نہیں لیکن اگر تغزل: ط

”ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے“

قسم کی کوئی شے ہے تو پھر آخر یہ ہے کیا۔

یہ تو ظاہر ہے کہ یہ وہ کیفیت ہے جو بطور خاص غزل میں پائی جاتی ہے: اس غزل میں خصوصاً جو اتفاق رائے سے معیاری قرار دی جا چکی ہو۔
اس لئے یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ پہلے غزل کی ماہیت پر غور کیا تاکہ اس کے حوالے سے تغزل کا سراغ لگایا جاسکے۔ اسی ضمن میں یہ بھی دیکھنے جانا اچھا ہو گا کہ جن لوگوں نے غزل کی اصطلاح وضع کی ہے، ان کے نزدیک غزل کی اصلی روح کیا تھی؟ اس کے متعلق قدیم مصنفوں نے بہت کچھ لکھا ہے مگر بڑا ہی معنی خیز بیان وہ ہے جو شمس قیس رازی نے درجوساتویں صدی

ہجری کے ایک عالم تھے) اپنی کتاب، البعم، میں دیا ہے۔ یہ بیان طویل ہونے کے باوجود من و عنہاں درج کیا جاتا ہے:

”غزل دراصل لغت حدیث زناں و صفت عشق بازی یا ایشاں و نہالک درد و سستی ایشاں است، و مغازلت عشق بازی و ملا غبت است بازناں و گویند ”رجل غزل“، یعنی مردے کہ متشکل یا شدہ بصورتے کہ موافق طبع زناں باشد و میل ایشاں بد و بیشتر بد، بہ سبب شامک شیریں و حرکات ظریفانہ و سخنان مستغذب۔

و بعضے اہل معنی فرق نہادہ اند میان نیب و غزل و گفتار مذمعی نیب ذکر شاغراست خلق و خلق معشوق را و تصرف احوال عشق ایشاں در دے و غزل دوستی زناں است و میل ہولے دل بر ایشاں و یا فعل و اقوال ایشاں۔

وازیں جا است کہ گویند چوں سگ در صید بہ آہور سد و آہوک بے چارہ گردد، یا جھکے ضعیف بکند از ترس جاں، سگ را رنفتے پیدا شود و از دے باز آیتند و بہ چیزے دیگر مشغول شود۔ گویند ”غزل الکلب، و ہمانا آہو، را غزال ازین جانام نہادہ اند کہ ایں مغازلت را شائستہ است و بیش تر شعرائے معلق ذکر جہان معشوق و وصف احوال عشق و تصانی را غزل خوانند و از اے کہ مقدمہ مدح یا شرح حالے دیگر باشد، آن را نیب گویند و بحکم آن کہ مقصود از غزل ترویج خاطر و خوش آمد نفس است، باید کہ بنا بر آن بروزنے خوش مطبوع و الفاظ غلب سلیس و معانی رائق مروق نہند و در نظم آن از کلمات مستکرہ و سخنان خوش محرز باشند۔“

میرا خیال ہے کہ اس بیان میں غزل کے بیشتر بنیادی اوصاف آگئے ہیں۔
 بلکہ معنی حدیث زناں و عشق بلذی تو خیر مشہور بات ہے، مگر ایک دوا تین شمس
 کے بیان میں ایسی بھی ہیں جو خاص توجہ چاہتی ہیں اور ان پر زیادہ
 نہیں ہوا۔ اول، ”رجل غزل“، آیا آدمی جس کی صورت ایسی ہو جو عورتوں کے
 میں شوق پیدا کر سکے اور جو عورتوں کے لئے
 باعث رغبت ہو (اپنے شمائل شیریں، حرکات ظریفانہ
 و نطق شیریں سے) اس سے یہ ظاہر ہوا کہ غزل کسی ایک صفت جن کا
 نام نہیں بلکہ ایک پیکر جن کا نام ہے جس میں صفات متعددہ جمع ہو کر ایک
 وحدت بن چکی ہوں۔ پھر غزل کے بنیادی مفہوم میں دو باتیں خصوصاً شامل
 ہیں: یعنی شوق افزائی اور رغبت انگیزی۔ اس میں صرف
 الف قلبی کا بیان نہیں ہوتا بلکہ حسن کی خارجی توصیف بھی آجاتی ہے۔ لیکن
 دل کے متعلق یہ بھی کوئی بڑا انکشاف نہیں۔ بڑا انکشاف تو
 ہوا اور شکاری کتے کی تمثیل میں ہے جس کو یوں بیان کیا جا سکتا ہے:
 ”ہرن جب شکاری کتے کو دیکھ پاتا ہے تو پہلے تو بھاگ نکلتے
 کوشش کرتا ہے مگر جب بھاگتے بھاگتے عاجز آجاتا ہے اور تھک کر رہ جاتا
 ہے تو عالم بے بسی و مجبوری میں اس کی زبان سے بے ساختہ ایک بیج نکلتی
 ہے۔ مگر اس بیج میں اتنا درد ہوتا ہے کہ شکاری کتے کے دل میں
 رقت پیدا ہو جاتی ہے۔ اور ایسی رقت پیدا ہو جاتی ہے
 کہ وہ اپنے شکار کو بلکہ اپنے آپ کو بھول جاتا ہے اور اس بیج کے
 شر میں کچھ اس طرح کھو جاتا ہے۔ کہ اپنے مقصد کو بھول کر کہیں
 دور متوجہ ہو جاتا ہے۔“

حقیقت تو یہ ہے کہ شمس قیس کی یہ تمثیل بڑی موثر اور پر معنی ہے۔ اس
غزل کی ماہیت پر بڑی روشنی پڑتی ہے۔ اس سے غزل کی روح کے متعلق
کام کی چند باتیں معلوم ہوتیں وہ یہ ہیں؛ تجربہ و واردات کے زیر اثر مجبوری
اور بے بسی کا عالم۔۔۔۔۔ اس عالم میں بے ساختہ پر جمع۔۔۔۔۔ اس سے
سننے والے پر رقت کا طاری ہو جاتا،۔۔۔۔۔ اور اس کے موڈ کا بدل
جانا،۔۔۔۔۔ ان سے جو نیا انکشان ہوا وہ یہ ہے کہ غزل کا ایک بنیادی
عنصر رقت بھی ہے کہنے والے کے دل پر جذبے کا غلبہ۔۔۔۔۔ ایک مجبوری
کا سا عالم، اور سننے والے پر درد و رقت کا اثر۔ جہاں تک مجھے معلوم ہے
اہل فن نے اپنی تحریروں میں اس عنصر کی کہیں نشان دہی نہیں کی۔۔۔۔۔ جہاں کہ
شوق و رغبت اور جذبے کی مجبوری و بے بسی اور بے ساختہ پن کے ساتھ ساتھ
بلکہ ان سے بھی کہیں زیادہ رقت کا عنصر غزل میں کار فرما ہوتا ہے، غزل صرف شوق و
رغبت کا نام نہیں، اس میں درد و الم کی بھی آمیزش ہوتی ہے۔ اگر غزل کو صرف شوق و
رغبت کے اندر محدود کر دیا جائے تو سرمایہ غزل کا خاصا جھٹہ ہمیں رد کر دینا پڑے گا۔
یہ ہیں غزل کے بنیادی داخلی عناصر، مگر غزل کے اساسی عناصر کی بحث ابھی
ختم نہیں ہوئی۔ مندرجہ بالا بیانات سے یہ شبہ ہو سکتا ہے کہ غزل صرف رقت و غیر
شے ہے جیسا کہ آہو کی تمثیل سے ظاہر ہوتا ہے مگر یہ قیاس صحیح نہیں۔ غزل میں رقت
انگیزی کی حالت میں خطا کا پہلو لازمی ہے۔۔۔۔۔ آہو کی ایسی آواز، جو اس
کے شکاری کے موڈ کو بدل دے۔۔۔۔۔ شمس قیس رازی کے بیان کے مطابق غزل کو
بہر حال "تزوہ" کا ذکر خاطر، کا ذریعہ ہونا چاہیے؛ لہذا غزل وہ فریاد نہیں جس کی
کوئی لے نہ ہو بلکہ وہ نوائے درد ہے جو خلش الم کے ساتھ ساتھ قلب و روح
کے لئے انبساط کا بھی کچھ سامان مہیا کرے۔۔۔۔۔ یہ انبساط مضمون کے

علاوہ لہجہ و بیان پر بھی موقوف ہے بعض اہل فن کے نزدیک غزل کی کوئی خاص زبان نہیں ہوتی۔ مگر یہ رائے بہ تمام دکمال تسلیم نہیں کی جاسکتی۔ غزل کی کوئی شکالی زبان نہ تھی بلکہ غزل کی مخصوص روح اپنے لئے ایک مخصوص پیکر کا قیام کرتی تھی یہ مخصوص پیکر زبان، بیان، لہجہ، ساخت، بحر اور اس قسم کے گوناگوں عناصر سے ترکیب پائے گا۔ اس لئے خصوصیت کا کوئی نہ کوئی نہ رنگ تو ضرور پیدا ہو جائے گا۔ غزل کی صوتی فضا اور اس کی موسیقی بھی خاص قسم کی ہوگی۔ جس طرح غزل کے معانی میں ایک خاص روح کار فرما ہوتی ہے۔ اسی طرح اس کے پیکر کی بھی منفرد نشان ہوئی چاہئے، مثلاً غزل کی موسیقی میں الفاظ کی لطافت اور نعومت اس کی اصل روح کے زیادہ قریب ہے اور ثقل، ناگواری اور کڑھکی اس کے منافی ہے چنانچہ شمس قیس نے لکھا ہے:

”از کلمات مستکرہ و سخنان خشن محتر باشنده“

اور عمادی کی اس فارسی غزل کو معیاری غزل قرار دیا ہے۔

دل و جانم بہ عشق تو سمرند	ہمہ عالم بدیں حدیث دراند
زلف و روی و بہت سنام ایزد	ہمہ از یک دگر شگرت نراند
نونہ ای یار لیک در غنم تو	ہمہ آفاق یار یک دگرند!
آہوانند زیرہ غنم نہ تو	کہ جز از مرغزار جان نہ چرند
خوش طوطیاں شکر باشند	طوطیاں لب تو خود شکرند

اس غزل کے الفاظ واقعی خوش صوت اور لطیف ہیں

اور اس کے آہنگ میں شوق و نیگرمی سہولت پائی جاتی ہے۔ دوسرے الفاظ میں اس غزل کا پیکر اس کی روح سے پوری مطابقت رکھتا ہے۔ بحر کی سک روی، جذبے کی لطافت، الفاظ کی شیرینی و سلاست، زبان و

بیان کی سمٹھاس، سب کا ایک امتیازی رنگ ہے غرض صوفی اعتبار سے ہم اس کو
غذہ غزل کہہ سکتے ہیں اگرچہ غزل کے بعض دوسرے اوصاف، جن کا اس
سے پہلے ذکر ہوا، اس میں موجود نہیں۔ مثلاً درد کا لطیف عنصر۔ ایمانی نکتہ
آفرینی اور ردیف و قافیہ کی چھنکار وغیرہ وغیرہ۔

غزل کے جدید ناقدین نے غزل کی داخلیت پر بہت زور دیا ہے۔
پرانے ناقدین میں شاید شمس قیس ہی ایک ایسا شخص ہے جو داخلیت کے عنصر
کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اگرچہ یہ صحیح ہے کہ صراحت و وضاحت سے اس نے بھی
نہیں لیا۔ پھر یہ جو اس نے نسیب و غزل کے فرق پر زور دیا ہے۔ یہ بھی بے سبب
نہیں۔ اس کے نزدیک (اور اس کی یہ رائے بعض پرانے ناقدین کے خیالی پر
مبنی ہے) نسیب وہ عاشقانہ شاعری ہے جس میں محبوب کے حسن ظاہری
اور اس کی سیرت کے خارجی کوائف کی تفصیل بیان ہو۔ اس کے مقابلے میں
غزل میل ہوائے دل کا نام ہے اس کی رائے میں نسیب تو کسی قصیدے کی تمہید
یا ”مشرع حلے دیگر“ ہے۔ مگر غزل اصولاً آزاد، مستقل اور نسبتاً وسیع
تر صنف ہے۔

اس سے یہ غلط فہمی ہر ہو جاتا ہے کہ کم از کم بعض پرانے ناقدین غزل کے لئے
داخلیت کو ضروری خیال کرتے تھے۔ مگر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ عملی تجربے میں غزل کی
داخلیت اور خارجیت کے درمیان کوئی حد فاصل قائم نہیں رہی اور ہر چند کہ غزل
میں داخلیت ہی کا رنگ غالب ہوتا ہے مگر خارجیت غزل کی حدود سے خارج
نہیں ہو سکتی۔ پھر یہ بھی قابل غور ہے کہ غزل تفصیلی بیان کی بھی تحمل نہیں کیوں
کہ اس سے اس کی لطافت پر بار پڑتا ہے۔ اور بعض اوقات
غزل کا لطف و خط بھی ضائع ہو جاتا ہے۔ اس لئے غزل کا حقیقی پیرایہ بیان

رمز و اشارہ یا انتہائی اجمال ہے۔۔۔۔۔ غزل میں لطیف نکتہ آفرینی بڑی معنی
 خیز اور مسرت آفرین چیز بن جاتی ہے۔۔۔۔۔ یہ خیال کیا گیا ہے کہ ایمائی
 نکتہ آفرینی اور درد شاید غزل کی ماہیت میں داخل ہے اور وہ جو شمس قیس
 نے "بانگئے ضعیف" کی تمثیل دی ہے اس میں بھی اس نے دراصل پیرایہ
 بیان کے اسی درد آمیز اختصار کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اس میں لطافت بھی
 آجاتی ہے، نرمی و نعومت بھی، درد مجبوری و سپردگی بھی اور بے ساختگی
 بھی۔۔۔۔۔ اور ظاہر ہے کہ یہ سب خصائص بیان کی تفصیل و تطویل
 کے منافی ہیں۔۔۔۔۔ "شدت درد" کا اظہار تو مختصر ترین اشاروں
 ہی میں ہوا کرتا ہے، اس کے لئے طویل بین اور شورشیوں کی نسبت ایک آہ
 اور ایک کراہ ہی موزوں اور قدرتی ذریعہ اظہار ہوگا۔۔۔۔۔ اس سے
 اس ایجاد کی اہمیت بھی ثابت ہو جاتی ہے جو اشارتی یا ایمائی پیرایہ بیان
 کے ساتھ لازم ہے۔۔۔۔۔

نئے زمانے میں انگریزی ادب کے مختلف اصناف کی روشنی میں قدیم ادبی اصناف
 کا گہرا مطالعہ ہوا ہے۔ اس کے تحت عام طور سے غزل کو انگریزی Lyric کے
 محافل قرار دیا گیا ہے۔۔۔۔۔ چنانچہ غزل کو غنائی شاعری قرار دے کر اس کے
 لئے غنائیت کو ضروری سمجھا گیا ہے۔ جہاں تک لیرک کا تعلق ہے اس کے بنیادی
 یونانی تصور میں تو Lyric کی رفاقت لازمی چیز تھی۔ مگر انگریزی شاعری
 کے دور ترقی میں لیرک کی غنائیت کے لئے کسی خارجی ساز و آواز کو ضروری نہیں
 سمجھا گیا۔۔۔۔۔ اس سلسلے میں درد زور کلمہ کے یہ تنقیدی الفاظ خاص
 طور سے مشہور ہیں:

حالاں کہ یونانی تصور کی رو سے لیرک کی تعریف یوں ہوگی :

“It is a poem designed to be sung by a single voice to the accompaniment of lyre.”

مگر بعد ازیں تصورات نے لیرک کے لئے اس کی داخلی عنایت ہی کو کافی خیال کیا اور ساز و آواز کی رفاقت کو لازمی نہیں سمجھا یہ بحث میں نے اس لئے پیڑھی ہے کہ غزل کو بھی ایک غنائی صنف سمجھا جاتا ہے۔ مگر کیا یہ بھی ضروری ہے کہ اس کو کسی خاص موسیقی میں ڈھال کر پیش کیا جائے ؟ بلکہ یہ بھی کہ کیا غزل اصوات گائے جانے کے لئے ہے بھی یا نہیں ؟ کہیں یہ تو نہیں کہ غزل (ورڈز و رتھ کی لیرک کی طرح) محض جذبے سے پڑھے جانے کے لئے یا چمکے چمکے اور خاموت میں گنگناٹے جانے کے لئے ہو۔ یہ سب سوال بڑے اہم اور بڑے اختلافی ہیں۔

یہ تو ظاہر ہے کہ غزل کے علاوہ بعض دوسری اصناف بھی ہیں جو گائے جانے کیلئے موزوں ہیں، مثلاً گیت کی صنف جو سنگیت کی ضرورتوں کو خاص طور سے مد نظر رکھتی ہے۔ ہندی کی بہت سی اقسام شاعری گائے جانے کے اصولوں پر ڈھلتی ہیں مثلاً دھڑپ کے لئے ایسی تلمیذ مخصوص ہیں جن میں حمد باری تعالیٰ یا بہادری کے کارنامے ہوتے ہیں۔ یہ بالہیت میں گایا جاتا ہے۔ اسی طرح سادھو میں رزمیہ اور مدحیہ مضامین گائے جاتے ہیں، ہوری میں جوش عقیدت والے مضامین خوب بیٹھتے ہیں۔ اسی طرح ٹھری، ہولی، ترانہ، دائرہ، قوالی، ٹپہ، نقشہ گل وغیرہ بعض مخصوص مضامین والی نظموں کے گائے جانے کے لئے موزوں خیال کیے جاتے ہیں۔ اس نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو موسیقی والوں نے غزل کو بھی سنگیت کے بعض خاص راگوں میں ڈھالنے کی کوشش کی ہے۔ اس سلسلہ میں ابیر خسرو کی

ایجاد کردہ طرز غزل کا ذکر بھی بے محل نہ ہو گا۔ موسیقی کے ماہرین نے لکھا ہے کہ اس راگ میں غزلیں گائی جاتی ہیں، اس کے مضامین عاشقانہ ہوتے ہیں جو مردانہ جذبات کے تحت نظر کئے جاتے ہیں مگر یہ یاد رہے کہ موسیقی کی غزل شاعری کی غزل کے مرادف شے نہیں۔ غزل موسیقی کو اس لئے غزل کہا گیا ہے کہ اس میں شاعری کی غزل کی ہی بعض داخلی خصوصیات پائی جاتی ہیں، نہ یہ کہ اس راگ میں صرف غزلیں ہی گائی جاتی ہیں۔ غزلیں تو خیال میں بھی گائی جاسکتی ہیں کیونکہ یہ راگ بھی شاعری کی غزل کی بعض خصوصیات رکھتا ہے۔ یہ تو معلوم ہے کہ خیال سلطان حسین شرقی نے ایجاد کیا تھا۔ غزل کی طرح یہ بھی عاشقانہ مضامین کے لئے موزوں و مخصوص ہے۔ مگر اس کا مزاج ہندی شاعری کے زیادہ قریب ہے اور اس میں تالوں کی دلکشی اور لطافت کا خاص خیال رکھا جاتا ہے۔

_____ خیال بہت لطیف چیز ہے، _____ مدہوش کن، خواب آور۔ _____

مزناں ہیں اس کی خصوصیت ہے۔ موسیقی کی ان اصطلاحوں سے ہمیں اتنی ہی مدد ملی ہے کہ غزل ایک خاص مزاج رکھتی ہے۔ اس میں شوق و تمنا کا عنصر اور لہجے کی نرمی و ناز کی ایک خاص جوہر یا خاص معنی ہے۔ _____ شاعری والی غزل میں بھی اور موسیقی والی غزل میں بھی۔ امیر خسرو نے اس راگ کا نام غزل بھی اسی لئے رکھا ہے کہ وہ شاعری کی غزل کا سا مزاج رکھتا ہے۔ _____ اس لئے نہیں کہ اس میں صرف غزلیں گائی جاسکتی ہیں یا یہ کہ (شاعری والی) غزل ضرور گائے جانے کے لئے لکھی جاتی ہے۔

میرا اپنا خیال تمیہ ہے کہ غزل کی اصل فطرت شاید گانے کی متحمل ہی نہیں۔ _____

غزل اگر اس آہو کے رسیدہ کی۔ بانگ ضعیف ہے جس میں حد درجہ کی۔ مجبوری، پائی جاتی ہے تو اس کی اصل فطرت گانے سے متعلق نہیں ہونی چاہیئے۔ ہاں یہ صحیح ہے کہ مجبوروں کے وصف والا عنصر اگر اس کے بنیادی اجزائیں سے ہے تو پھر البتہ اس کو

نوائے نشاط بنایا جاسکتا ہے۔۔۔۔۔ مگر غزل کی نوائے نشاط سے زیادہ
 نوائے درد ہے۔ درد بھوری "یا۔ آہ بچار گی" ہے۔ شاید چپ چپ رونے یا
 قنوت میں "سرمہونے" والے نالہ خاموش کے قریب قریب ہے۔۔۔۔۔
 غزل میں کچھ کچھ فکر اور نکتہ آفرینی کی آمیزش جو مثلاً حافظ کے یہاں ایک خاص رنگ رکھتی
 ہے وہ یہ نالی ابر کرتی ہے کہ یہ لازماً گائے جانے کی شے نہیں، نسبتاً خاموش فضا میں خطا اٹھائے
 جانے کے لئے ہے۔۔۔۔۔ جو غزل گائے جانے کے مقصد سے لکھی جاتی ہے اس
 کی لطافت معنوی کو فائدے سے زیادہ نقصان ہی پہنچتا ہے۔

مگر اس سے یہ ثابت کرنا مقصود نہیں کہ غزل کوہ داخلی نغمائیت کی بھی ضرورت
 نہیں۔ داخلی نغمائیت ہر شاعری۔۔۔۔۔ بلکہ نثر کی بھی جان ہے اور غزل تو
 "مہاشاعرہ" یا بے تر شاعری ہے، اس کی بھرپور نغمائیت مسلم ہے، مگر یہ ضرور ہے
 کہ غزل کی ایک مخصوص نغمائیت ہوتی چاہیے جس میں اس کے اصلی مزاج کا رنگ
 خوب کھلے۔ بحر وں کی لطافت، آہنگ میں شوق و درد کی آمیزش۔۔۔۔۔
 جھٹکے اور ہچکونے سے پاک۔ غزل کا اصلی مزاج نرمی و سہولت کا غالب ہے۔۔۔۔۔
 اصولاً غزل (موسیقی) کے مقابلے میں خیال غزل (شاعری) کے زیادہ قریب ہے۔
 یہ تو غزل اپنی ساری تاریخ میں گانے میں استعمال ہوتی رہی ہے اور ساز و آواز کی
 اس میں ڈھل کر اس نے وجد و حال کی کیفیتوں کو ابھارا ہے۔۔۔۔۔ رو کی
 کے وہ اشعار تو سبھی کو یاد ہیں جن کو سن کر امیر نصر بن احمد سامانی نے بادغیس کو ترک

یاد یاد مہرباں آید ہی
 زیر پاہوں پر نیاں آید ہی
 شاہ نردست میہاں آید ہی
 (بقیہ حاشیہ صفحہ ۱۶۵)

بونے جوئے مولیاں آید ہی
 رگ آموں بادور شعی ہائے اد
 لے بخار را نادباش و شادزی

کمر کے بخارا جانے کا ارادہ کر لیا تھا ————— تشبیب شوق انگیز ہے
 اور اس میں لفظوں کی لطافت اور نغمائیت بھی کافی ہے۔ اس کے الفاظ سادہ
 و سلیس ہیں لیکن اگر سازوں کی مدد سے اس کے تاثر کو ابھارا گیا ہو گا تو یقیناً
 اس سے وہ اثر پیدا ہوا ہو گا جس پر بعض پرانے نقادوں نے تعجب کا اظہار کیا ہے۔
 میں یہاں پہنچ کر پھر اس بات پر زور دینا چاہتا ہوں کہ غزل کے لئے بنیادی
 طور پر صرف داخلی نغمائیت یا نغمائیت ضروری ہے ————— نہ کہ ساز و آواز
 کی رفاقت —————، غزل کا فطری نغمہ تند و تیز اور بلہیت لے کا محتمل نہیں
 وہ تو مقلد، لطیف، سبک سیر اور دل آسا قسم کے آہنگ کو چاہتی ہے —————
 یہ میں غزل کے اصل مزاج کا ذکر کر رہا ہوں ورنہ جس طرح غزل کے وسیع سرمایے
 میں ہر قسم کے مضامین پائے جاتے ہیں اسی طرح کے آہنگ کی رنگارنگی بھی ظاہر ہے،
 مگر جیسا کہ قدامہ بن جعفر نے "نقد الشعر" میں لکھا ہے، تشبیب کو کسی صورت میں
 رجز، رثی، (یعنی مرثیہ) اور حمدی نہیں بن جانا چاہیے ————— کیونکہ تشبیب
 اگر شیریں، دل آسا اور لطیف فضا کے اندر نہ رہے تو وہ ترویجِ ظاہر کا مقصد
 پورا نہیں کرتی ————— اس سے یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ تند و تیز اور جوش انگیز
 اور اضطراب و ہیجان پیدا کرنے والی موسیقی غزل کے موافق طبع نہیں —————
 غزل نہ رجز ہے، نہ قوالی ————— نہ بین نہ شور و شیون ————— یہ تو ایک

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۱۶۴)

میر ماہ اسرت و بخارا آسماں	ماہ سوئے آسماں آید ہی
میر سرواست و بخارا بوستان	سرو سوئے بوستان آید ہی

(اس تشبیب میں تغزل کے عناصر پائے جاتے ہیں)

الطیف سنا نغمہ اور سبک سی آم ہے مگر لذت بخش ——— اسی سے یہ بات بھی
 سمجھ میں آئی کہ سعدی اور حافظ کی غزل کیوں رومی و عراقی کی غزل سے افضل ہے
 ——— رومی و عراقی کے یہاں تو اجدادِ دلولہ و جوش کے سبب اضطراب
 و تنہج کی کیفیت زیادہ ہے ——— اور ہر چند کہ ان کی غزل میں غزلیت
 کے چند اچھے پہلو بھی ہیں مگر لفظیات کی ناہمواری، ——— شور انگیزی اور
 تند و تیز مضامین کے سبب سے ان کی غزل کی معیاری لطافت میں فرق آگیا ہے۔
 ——— صوفیوں کی اکثر غزلوں میں نغمہ شوق تو ہوتا ہے مگر غیر معمولی طویل پر اضطراب
 انگیز ——— اس لئے مجمع محاکمہ میں ان کی غزل معیاری غزلوں کے رتبے
 سے اکثر گر جاتی ہے۔

میں نے سطور بالا میں جو اصول قائم کیا ہے اس میں اختلاف کی پوری گنجائش
 ہے ——— اور حق یہ ہے کہ میں خود بھی اس تجزیہ سے کاملاً مطمئن نہیں ہوں۔ تاہم
 اتنا اذعان ضرور ہے کہ غزل کا مزاج اضطراب، تندہی، کوفتگی اور دھما چوکڑی کے
 عناصر کو مطلقاً برواشرت نہیں کر سکتا ——— یہ تو ایک دل شکستہ یا
 عاشق مجبور و درومند کا گیت ہے ——— جو بے کسی عاشق مجبور کی مہوئی
 چاہیئے وہی غزل کی اصل ہے ——— رجز کے انداز، نا تجربہ کار جدی
 خوانوں کی ندا ——— پہاڑی گیت کی سی گونج ——— قوالی کی سی
 دھما چوکڑی یہ سب باتیں شاید غزل کے لئے خوش آئند نہیں۔

غزل میں بحر کے طویل و مختصر ہونے کی بھی کوئی قید نہیں ——— یہ تو
 نغمے کی ترکیب اور رد و شوق کے جذبات کی ہم آہنگی کا کرشمہ ہے جو غزل کو
 معیاری غزل بناتا ہے اور اس کو تغزل سے آشنا کرتا ہے۔

غزل کی اس طویل تشریح کے بعد میں اب تغزل کی طرف آتا ہوں ———

یہ تو ظاہر ہے کہ ایک معیاری غزل کو تغزل سے معمور ہونا چاہیے۔ جس کا مطلب یہ ہوا کہ تغزل ان سب اوصاف و اخلاقیات سے عبارت ہے جن کی طرف سطور بالا میں اشارہ کیا گیا ہے۔ پس تغزل اس جوہر لطیف کا نام ہے جو غزل میں لطف و اثر اور حسن پیدا کرتا ہے۔ مگر یہ جوہر لطیف بہت سے عناصر سے مرکب ہونے کے باوجود ایسی وحدت ہے جو نتیجے کے لحاظ سے ناقابل تقسیم ہے اور اس کے مختلف عناصر کو ایک دوسرے سے جدا نہیں کیا جاسکتا، تاہم اس کے عناصر ترکیبی کا سراغ لگایا جاسکتا ہے۔ تغزل ایک رنگ تجربہ بھی ہے اور ایک پیرایہ بیان بھی۔ یہ ایک خاص زبان بھی ہے اور ایک خاص لب و لہجہ بھی۔ تغزل ایک خاص نفسی ساخت اور ایک خاص قسم کے دل و دماغ کی پیداوار ہے۔

یہ ایک خاص شخصیت کی متقاضی ہے جو چند مخصوص احساسات و قابلیتوں کی مالک ہو۔ یہ سب عناصر شاعر کو اس کی غزل کی تخلیق میں مدد دیتے ہیں اور ان سب سے وہ خاص طور پر آتی ہے جس کا نام تغزل ہے۔

تغزل دراصل بیان کی اس دل آسا خیال انگیز اور درد مندانہ کیفیت کا نام ہے جو جذبات و عشوق کے اقتراح سے پیدا ہوتی ہے۔ اس کا پیرایہ بیان رمز پر اور ایمانی ہوتا ہے۔ یہ شیریں سبک اور خیال انگیز لفظوں میں خاص طور سے جاوہ لہر ہوتی ہے۔ الفاظ و جذبات کی اس دھیمی موسیقی کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ اس کی لطافت کو کسی قسم کا ثقل اور کسی نوع کی رکاکت گوارا نہیں۔ غزل کی عبارت خارجی طور پر سبک، سلیس اور شیریں الفاظ سے تیار ہوتی ہے۔ مگر اس کی روح ان لطافتوں سے ظہور میں آتی ہے جو لذت الہم اور دروشوق کا نتیجہ ہے۔ تغزل کا ایک کرشمہ یہ ہے کہ اس سے اُمنگ اسودہ بھی ہوتی ہے اور ابھرتی بھی ہے۔

اس کی تاثیر کچھ ایسی ہے جیسے کوئی پچہ لوری سنتے سنتے سوتا بھی جائے اور لوری کی آواز

سے بار بار جاگتا بھی جائے۔ تغزل کی لے اگر ایک طرف اپنی خوش گوار تانوں سے خیال کو تنہا کی خواہش فضاؤں سے آشنا کرتی ہے تو دوسری طرف درد انگیز نوک و نشتر سے روح میں دھیمی دھیمی کسک اور چھین بھی پیدا کر دیتی ہے۔ اس کی آواز مدہم مدہم، اس کی نفثا دھندلی دھندلی، چاندنی رات کی سی کیفیت کہ چاندنی بھی ہے اور اندھیرا بھی۔
 ————— یاد و دھیرا سویرا کہ اس میں "سجید اور سیاہ دھماگے" باہم اس طرح مل جاتے ہیں کہ ایک کو دوسرے سے جدا نہیں کیا جاسکتا۔ تغزل اس صفت کا نام ہے جو قاری کے دل میں امید اور شکست کے ملے جلے جذبے کو ابھارے۔ خاص نشاۃ یا شدید الم کی لے تغزل کے منافی ہے۔ سخت و کثرت الفاظ، شدید جذبات کے جھٹکے، تند و تیز موسیقی، بوجھل فکریت اور گراں بار حکمت بھی روح تغزل کے خلاف ہے۔

تغزل کی صحیح روح عشق و محبت کے مضامین میں جلوہ گر ہوتی ہے مگر طوائف و جذبات کے دوسرے تنوعات بھی تغزل سے ہمکنار ہو سکتے ہیں بشرطیکہ ان کے اظہار میں بھی وہی درد انگیز اور شوق انگیز ایمانی طرز بیان اختیار کیا جائے جو غزل سے مخصوص ہے یہی وجہ ہے کہ غزل کے سانچے میں اخلاقی، فلسفیانہ، تمدنی، سیاسی ہر قسم کے مضامین ڈھالے جاسکتے ہیں۔ خاص عاشقانہ مضامین والی غزلیات میں بھی تغزل مندرجہ بالا صورت میں ہی ظاہر ہوتا ہے، مگر مختلف غزل گو شاعروں کی غزل میں معیاری تغزل مختلف مقدار اور نسبت سے ہوتا ہے۔ چنانچہ عراقی، رومی، سعدی، حافظ، فغانی، نظیری، عمرنی، غالب ————— اور اردو میں ولی اور ولی سے لے کر فیض اور دوسرے غزل گو شاعروں تک ہر شاعر کی غزل میں تغزل کے انداز جدا ہیں۔ اس میں شاعر کے انفرادی مزاج اور ماحول کے علاوہ ہر شاعر کی استعداد اور دسترس بھی حصہ لے رہی ہے۔

میساری تغزل کی بھت بہت نازک ہے ————— اور اس میں شدید
 اختلاف کا اندیشہ ہے، مگر میں فارسی کی مثالوں سے اس کی وضاحت کرتا ہوں
 ابن رشیق قیروانی نے کتاب العدد میں جن اشعار کو تغزل سے معمور قرار دیا ہے
 ان میں سے تین چار اشعار اعلیٰ تغزل کے نمونے طور پر پیش کئے جاسکتے تھے لیکن
 یہ دیکھ کر موجودہ دور کا ذوق عربی تو درکنار فارسی کا بھی اٹھل نہیں، عربی کے نمونے ترک
 کرتا ہوں۔ البتہ فارسی کے نمونوں کی پیش کش سے بچنا مشکل ہے۔
 یہ تو مسلم ہے کہ فارسی میں غزل کی معراج حافظ کی غزل ہے اور اس کے بعد
 سعدی کی غزل جو حافظ کی غزل کا نقش اول ہے۔ ان دونوں شاعروں کی غزلوں
 میں بھی تغزل کی ارفعیت صرف چند غزلوں میں ظاہر ہوئی ہے ————— شمس العلماء امداد
 امام اثر نے دکاشف الحقائق میں مندرجہ ذیل غزلیات کو حافظ کا بہترین سرمایہ قرار
 دیا ہے۔ میں شرمیلے لکھتا ہوں۔

(۱) تازمے خانہ وے نام و نشاں خواہد بود

سرمین خاک رہ پیر مفاں خواہد بود

(۲) غلام فرگس مست توتا جدا را نسند

خراب بادہ نعل تو ہو شیارا نتد

گزار کن چو صبا در بنفشہ زار و بہ میں

کہ از تپا و لب زلفت چہ سو گوارا نتد

وغیرہ وغیرہ۔

گل آوم بسر شستند و بہ پیا نہ زدند

ہوریاں قص کنان ساغر شکایہ زدند

(۳) خوش دیدم کہ ملائک در میان زدند

شکر ایند و کہ میان من و او صلح فتاد

وغیرہ وغیرہ۔

(۳) شردہ اسے دل کہ سپہا نفسے می آید
کہ ازا نفساں خوشش بوئے کسے می آید

اس انتخاب سے اختلاف ہو سکتا ہے مگر اس میں شک نہیں کہ ان غزلیات میں لفظ معنی اور تجربہ و خیال کے لحاظ سے تغزل کی روح خاصی منعکس ہے۔ —
اردو میں تغزل عرفیت کے زیادہ نمونے غالب کے یہاں ملتے ہیں، پھر حالی کے یہاں ———— حالی ایک معیاری غزل گو کا مزاج لے کر آئے تھے۔ ان کی غزل میں درد و شوق اور انبساط و الم کا بہت اچھا امتزاج ملتا ہے۔ ———— اردو کے بہت کم شاعروں کی غزل میں وہ میٹھا میٹھا درد ملے گا جو حالی کی اکثر غزلوں میں ہے۔ ان کی طبیعت اور ان کا لہجہ بھی معیاری غزل گو کا ہے۔ ———— یوں دلی سے لے کر تیر تک اور

لے شمس العلماء و ابداد اثر امانے کاشف الحقائق میں غالب کی جن غزلوں کو معیار تغزل سے متصف قرار دیا ہے ان کے مطالعہ یہ ہیں۔

(۱) دردِ منت کش دوا نہ ہوا

میں نہ اچھا ہوا بُرا نہ ہوا

(۲) ہوئی تاخیر تو کچھ باعث تاخیر بھی تھا

آپ آتے تھے مگر کوئی غناں گیر بھی تھا

(۳) عرض نیاز شوق کے قابل نہیں رہا

جس دل پہ ناز تھا مجھے وہ دل نہیں رہا

(۴) عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا

درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہو جانا

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحہ پر)

میر سے لے کر حسرت، استغفر اور جگر وغیرہ تک۔۔۔۔۔ بلکہ آج تک بھی شاعروں کے یہاں، کہیں کم کہیں زیادہ، عمدہ تغزل کی صورتیں مل ہی جاتی ہیں۔۔۔۔۔ ان کے نمونے اس لئے پیش نہیں کرتا کہ اس میں انتخاب کا سوال آجاتا ہے اور ظاہر ہے کہ انتخاب میں رسوائی کا سخت خطرہ ہے جس سے میں بچنا چاہتا ہوں۔۔۔۔۔ اہاں زیادہ غور و غوض کے بعد کبھی اذعان نصیب ہوا تو اردو میں تغزل کے عمدہ نمونے پیش کر سکوں گا۔

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

- (۵) سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں !
 خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں
- (۶) دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت درو سے بھر نہ آنے کیوں
 رزئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں سناے کیوں
- (۷) کسی کو دے کے دل کوئی نوا سنج فغاں کیوں ہو
 نہ ہو جب دل ہی پہلو میں تو پھر منہ میں زباں کیوں ہو
- (۸) دل سے تری نگاہ جگر تک اتر گئی
 دونوں کو اک ادا میں رضا مند کر گئی
- (۹) مدت ہوئی ہے بار کو مہماں کئے ہوئے
 جوش قدح سے بزم چراغاں کئے ہوئے

غزل کی ہیئت میں تبدیلی

غزل کی ہیئت پر بحث کرنے سے پہلے یہ بحث ضروری تر ہے کہ ہیئت کہتے کس کو ہیں ؟ یہ موضوع کچھ اتنا نیا بھی نہیں کہ اس کے ہر پہلو کو پھیلا پھیلا کر بیان کیا جائے۔ فن کی کتابوں میں اس پر اتنا لکھا گیا ہے کہ اس سارے مواد کو اگر سلیقے سے تلخیصاً مرتب کر کے پیش کر دیا جائے تو موجودہ مقصد کے لئے کافی ہوگا۔ اردو میں ہیئت کی اصطلاح انگریزی لفظ 'Form' کی قائم مقام ہے، اس لئے یہ ساری بحث دراصل Form ہی کے گرد چکر لگائے گی۔ یوں اردو میں اس مطلب کو ظاہر کرنے کے لئے کچھ اور الفاظ بھی کبھی کبھی استعمال میں آجاتے ہیں۔ مثلاً صورت اور شکل۔ میں اگر غلطی نہیں کرتا تو یہ کہہ سکتا ہوں مؤخر الذکر دونوں لفظ Form کے معنوں میں کچھ زیادہ مقبول نہیں ہوئے۔

لئے۔ اگر معاملہ کچھ پر ہی چھوڑا جائے تو میں 'Form' کے لئے صورت کا لفظ اختیار کروں گا۔ صورت حکمت کی ایک اصطلاح ہے۔ اس کا تین قسمیں؛ صورت ذہنیہ یا علمیہ، صورت نوعیہ اور صورت جسمیہ۔ یہ مکمل ترین "ساخت" ہوگی۔ ہیئت کسی ایسی صورت کو کہا جائے گا جس کا زیادہ تر تعلق دیکھنے والی آنکھ سے اور دیکھنے والے کے تصور سے ہے، یعنی جو چیز دیکھنے والے کو جس طرح نظر آئے یہ اس کی ہیئت ہوگی۔ داخل ہیئت کے لئے میں مصوروں کی دو اصطلاحوں کی تجویز کر دیتا ہوں۔ اول انگریز جو اس خاکے (بقیہ حاشیہ صفحہ ۲۷۳)

اگرچہ میری رائے میں صورت کا لفظ شاید ہیئت کے مقابلے میں اچھا رہتا، کیونکہ یہ ہماری پرانی حکمت کی اصطلاح ہے اور کئی اعتبار سے Form پر ٹیکہ پڑھتی بھی ہے۔ مگر جدید لکھنے والوں نے ہیئت ہی کو پسند کیا ہے اور اب ہیئت، Form کی کی قائم مقام اصطلاح بن گئی ہے۔ اور لفظ شکل کو تو وہ حیثیت بھی حاصل نہیں ہوئی جو انگریزی میں لفظ shape کو حاصل ہے۔ اگرچہ یہ ضرور ہے کہ Form کی اصلی بحثوں میں shape کی موجودگی جس طرح ضروری ہے اسی طرح اردو میں بعض موقوں پر "شکل" کی اصطلاح کا استعمال بھی ناگزیر ہو جائے گا۔ بہر حال Form (یعنی ہیئت یا صورت) کو شکل shape ہی سے الگ اور مکمل تر شے سمجھ لیا جائے تو بحث آسان ہو جائے گی۔

خیر۔۔۔۔۔ یہ تو ہوا ہیئت، صورت اور شکل کا لفظی فرق، مگر یہ سوال ابھی باقی ہے کہ خود ہیئت کیا شے ہے؟ اور حق تو یہ ہے کہ اکثر مطلق الفاظ کی طرح ہیئت یعنی Form کی بھی کوئی جامع و مانع تعریف آج تک نہیں ہوئی۔ چنانچہ تعریف کی جو کوششیں بھی ہوئی اس پر کسی نہ کسی طرف سے اعتراض کا۔۔۔۔۔ پہلو ضرور نکل آیا۔ مگر اس سے مایوس ہو کر بیٹھے رہنے سے تو کوئی فائدہ نہیں۔ ہیئت

(بقیہ حاشیہ مندرجہ ذیل)

کو کہتے ہیں جو رنگ مرنے سے پہلے تیار ہوتا ہے۔ انداز و مجموعی شان یا حالت ہے جو ایک جسم کے مکمل انعکاس کا منظر ہوتا ہے۔ یعنی نے جب یہ کہا (کسی کوناز سے مارا کوئی انداز سے مارا) تو اس میں انداز کو اس مجموعی من و خو کا قائم مقام بنایا جاتا ہے جس کے لئے ہم سے ذخیرہ الفاظ میں کوئی اور لفظ موجود نہیں۔ ہیئت کی بحث میں ان لفظوں سے فائدہ اٹھایا جاسکتا ہے کیونکہ ہیئت کسی ایک قائم برجا صفت کا نام نہیں بلکہ ابتدائی تحریک سے لے کر مکمل ساخت تک ایک سلسلہ ارتقا کا نام ہے۔ اس کے کئی ارتقائی مرحلے اور کئی درجے ہیں۔

اس کی تکمیل صورت کو ہم ہیئت یا مکمل صورت کہہ سکتے ہیں۔ ادب ہمارے کی داخلی صورت کسی "مواد" یا ہیئت سے نمودار ہوتی ہے۔ یوں یہ ہیئت بھی کہلا سکتی ہے مگر اس کی حد یوں قائم ہو سکتی ہے کہ اس کو ہیئت کے ارتقا کا درجہ اول کہہ دیا جائے اور خارجی ہیئت کو ارتقا کا درجہ آخر۔ اگرچہ یہ صحیح ہے کہ خارجی ہیئت کو داخلی ہیئت سے جدا نہیں کیا جاسکتا کیوں کہ خارجی ہیئت بھی ہر حال داخلی ہیئت کی محتاج ہوگی، جس طرح داخلی ہیئت اس مخصوص مواد کی محتاج ہوگی جو ہر مصنف کے انفرادی تجربے یا نظریے کے ماتحت اس کے ذہن میں جمع ہو جاتا ہے۔

اس لحاظ سے اگر کوئی چاہے تو ہیئت کی بحث کو مصنف یا شاعر کے بنیادی تجربے یا نظریے تک لے جاسکتا ہے، کیوں کہ ہیئت کی تکمیل میں یہ سب چیزیں داخل ہوتی ہیں۔ مخصوص تجربہ مواد کے ایک خاص طرز انتخاب کا تقاضہ کریگا اور یہ طرز انتخاب مخصوص ترتیب اور مخصوص طرز بیان کا متقاضی ہوگا۔ اور ان میں سب سے پہلے داخلی ہیئت اور بعد میں خارجی ہیئت ظہور میں آئے گی۔

مگر میرا خیال یہ ہے کہ ہیئت کی بحث کا اجماع و بشری حد تک تعریف کے دائرے کے اسی پھیلاؤ کی وجہ سے ہے کیونکہ جب ہیئت وہ ساری چیز ہوتی جو ابتدائی تجربے سے لے کر آخری تکمیلی صورت تک ہے تو پھر اس میں محض و تجربات، مصنف کی نفسیات، اس کا ماحول، اس کی شخصیت، سماجی و ادبی روایات، غرض دنیا جہان کی سب چیزیں شامل ہو جائیں گی اور اس طرح مواد، ہیئت، اسلوب، طرز بیان، لب و لہجہ، تکنیک

(بقیہ صفحہ گزشتہ)

Abstract Form : یہ اس نوعی صورت کے اندر رہ کر مواد کی اولین ترتیب و تشکل سے عبارت ہے۔ میں نے اس تعریف کو خاص طور سے پیش نظر رکھا ہے۔

عروض، علم معانی وغیرہ وغیرہ سب بحثوں کا ایک ایسا مغلوبہ تیار ہو جائے گا جس میں
چھنس کر کوئی چیز واضح نہیں ہو سکے گی۔

اس لئے میں اکثر سوچتا رہا ہوں کہ ہیئت کے سوال کو کسی ایسے سادہ طریقے سے
بیان کیا جاسکے جس سے ہیئت کا کچھ مفہوم تو واضح ہو سکے۔ میں تو اپنی
مدرسہ مدرسہ مزدتوں کے نقطہ نظر سے، ہیئت عمرت اس ظاہری تکمیلی صورت کو قرار
دیتا ہوں جو بادی النظر کسی منظومے یا ادب پارے کو دوسرے ادب پاروں سے
یا اصناف سے میسر کرتی ہے۔ یہ ظاہری شکل ہی اس کی ہیئت ہے
جو ہر چند ایک داخلی ہیئت کا خارجی ظہور ہے مگر داخلی ہیئت یا مواد کے انتخاب کی
بحث کو درمیان میں لانے سے تجربے کی نوعیت کی بحث میں آگھٹنے کا خطرہ ہوتا ہے
اس لئے عام مقاصد کے لئے داخلی ہیئت کی بحث سے بچنا ہی بہتر ہو گا۔ غرض کسی منظومے
یا ادب پارے کی ظاہری جسمانی شکل ہی اس کی ہیئت ہو گی۔

جہاں تک اردو فارسی شاعری کا تعلق ہے اس میں ہر صنف ایک خاص ہیئت رکھتی ہے
(بہت بڑی حد تک انگریزی کا بھی یہی حال ہے) اردو فارسی شاعری میں مختلف اصناف
شعروں کی تعداد اور مضمون کی نوعیت سے میسر ہوتی ہیں اور انگریزی شاعری کے برعکس
اس میں مجبور و اوزان بہت ہی کم وجہ امتیاز ہیں؛ اگرچہ یہ صحیح ہے کہ اردو فارسی شاعری
کی ہر صنف بعض خاص مجبور و اوزان سے دوسرے اوزان کے مقابلے میں زیادہ مانوس
ہے، تاہم علی العموم یہ کہا جاسکتا ہے کہ فارسی اردو شاعری میں رباعی کے ماسوا مجبور و
اوزان کی کوئی قید نہیں۔ اور رباعی میں بھی اوزان کی وہ کثرت ہے کہ اس
میں بھی غرضی قید کوئی کڑی قید معلوم نہیں ہوتی۔ غرض اردو فارسی شاعری کی اصناف
کی ہیئت، اصولی لحاظ سے تعداد اشعار اور قوافی کی ترتیب و نوعیت سے قائم ہوتی ہے
مثلاً غزل اور قصیدے میں قافیوں کی ترتیب یوں ہوتی ہے کہ مطلع کے دونوں

یہی مؤخر الذکر امتیازات اس کی ہیئت کو معین کرتے ہیں۔ اپنی اصل کے اعتبار سے غزل قصیدہ کی بیٹی ہے مگر جہاں قصیدہ طویل اور سنجیدہ "وجود" ہے وہاں غزل کا وجود مختصراً طایفوں کی حیثیت سے اور اس کا قد ——— قدر مختصراً ہے جس کو مناسب و موزوں قدر کہ لینا چاہیے۔ بہر حال بالفاظ سادہ تر، غزل کی ہیئت (وجود کا ہری) کا سب سے بڑا امتیازی نشان اس کی تافہ بندی کی خاص نوعیت اور اشعار کی تعداد ہے۔ تافہ بندی کے لحاظ سے قصیدے کی طرح غزل میں پہلے شعر (مطلع) کے دونوں مصرعے باہم مقلوب ہوتے ہیں اور باقی اشعار میں دوسرا مصرع مطلع کے ہم تافہ ہو کر چلتا ہے۔

غزل کی ہیئت کے سلسلہ میں مطلع کا ذکر بھی بے محل نہ ہو گا مگر صحیح یہ ہے کہ مطلع بطور خاص ہیئت میں کوئی امتیازی حیثیت نہیں رکھتا کیونکہ اگر مطلع سے مراد وہ آخری شعر ہے جس میں شاعر کا تخلص عموماً لایا جاتا ہے تو یہ تخلص کی شرط غزل کے لئے کوئی لازمی شرط نہیں۔ غزلیات کی اکثر تعداد ایسی بھی مل جاتی ہے جن کے آخری شعر میں شاعر کا تخلص موجود نہیں۔ اور پھر یہ بھی ہے کہ غزلیات کا ایک حصہ ایسا بھی ہے جس میں شاعروں کے تخلص درمیاں میں یا آغاز ہی میں آجاتے ہیں۔ اس لحاظ سے تخلص والا مقطع غزل کی ہیئت کے بنیادی خصائص میں شامل نہیں۔ تاہم (عمومیت کے لحاظ سے) غزل اس کے ذریعہ بھی پہچانی جاسکتی ہے میرا اندازہ ہے کہ یہاں پہنچ کر قارئین ایک خاص قسم کے تجربے میں مبتلا ہو جائیں گے اور یہ سوچنے لگیں گے کہ جب غزل کی ہیئت کا معاملہ اتنا سادہ اور سہل ہے تو اس پر مضمون لکھنے کی ضرورت کیا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہ تحریر ایک حد تک جائز اور بر محل بھی، مگر میرا عذر یہ ہے کہ میں نے ابھی تک غزل کو ایک جامد صنف قرار نہیں دیا۔ غزل کم و بیش ایک ہزار سال سے شاعری کی قلمزد میں ایک ملکہ کی حیثیت سے فرمان روائی کر رہی ہے۔ اور شاید اردو و فارسی اور ترکی شاعری

کے بڑے بڑے تاجداران سخن اس کے باجگلداروں میں شامل ہیں۔ عظیم شاعرانہ صلاحیتوں اور غیر معمولی تخلیقی قابلیتوں نے اس کی آرائش و زیبائش کا ساہبان پیدا کیا۔ ہزاروں طبائع و صفات اور اذہان روشن نے اس کے صرم خاص کے لئے کافی شمعیں روشن کیں۔
 اور اس کی شان و کھل کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا۔ روز بروز اس کی کشش بڑھتی گئی، بڑھتی گئی۔ اس کا ہر قدم ارتقا کا ایک قدم تھا، ترقی کی ایک منزل تھی۔ پس جب اس کے یہ ہزار سال عبور و سکون کے ہزار سال نہ تھے بلکہ حرکت و نمو کے ہزار سال تھے تو لازماً ان ارتقائی صورتوں یا عہد بہ عہد کی تبدیلیوں کا سراغ لگانا ہی بڑے گاجن میں سے گزیر کر غزل آج کے دور میں شامل ہوئی ہے۔

میں اس موقع پر معنی کی بحث کو نظر انداز کرتا ہوں اور اپنے استدلال کو ہیئت تک محدود کرتے ہوئے سوال کرتا ہوں کہ اگر صحیح غزل اپنی ہزار سالہ عمر میں جامد نہیں رہی اور ایک متحرک اور ترقی صفت ادب رہی ہے تو کیا اس حرکت اور تغیر کے کچھ آثار اس کی ہیئت میں بھی نظر آتے ہیں۔

یہ ایک اہم سوال ہے اور اس کا جواب دینا بے حد ضروری ہے۔ میرا پناہیاں تو یہ ہے کہ ہماری سماجی زندگی کی اثر دوسری تحریکوں کی طرح ہماری ادبی تحریکیں بھی بڑی حد تک قدامت پسند ہیں مگر انہی روایت پسندیلوں کے اندر رہ کر تنوع اور جدتوں کی جستجو بھی اشرافیہ کا ہے۔ غزل کا ظاہری ڈھانچہ اور خاص بڑے بڑے نشانات، اس زمانے سے لے کر جب رود کی اور اس کے معاصرین نے شاید پہلی مرتبہ غزل کو قصیدے کے حصار سے نکال کر ایک مستقل صنف کی حیثیت دی۔ آج تک جبکہ ہر ادبی صنف نئے تجربات کی آزمائش اور تلاش میں ہے، بہت کم ہی بدلے ہیں۔ وہی مطلع، وہی قوافی کی ترتیب، وہی اختصار اور یک لفظ سے وہی مقطع اور وہی تخلص۔ غرض سب کچھ وہی جو روز اول سے غزل کو ملا

جو ہزار سال پہلے تھا وہ آج بھی بدستور موجود ہے اور اس لحاظ سے غزل کی ہیئت روایت کے حصار ہی میں مقید رہی۔ اسی وجہ سے میں نے غزل کو ایک قدامت پسند صنف قرار دیا۔ بایں ہمہ میں یہ نہیں کہوں گا کہ غزل کی ہیئت میں کبھی کوئی فرق نہیں آیا یا غزل قانون تغیر سے متاثر ہی نہیں ہوئی۔ یہ خیال نہ صرف خلاف واقعہ ہے بلکہ مشرقی ادبی ذوق پر بھی مرتع حملہ ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ مذکورہ بالا قدامت پسندی کے باوجود غزل کی ہیئت میں تبدیلیاں ہوتی رہیں اور غزل میں ظاہری نشانات کے اعتبار سے تغیر اور تبدیلی کے کئی پہلو نظر آتے ہیں۔ اور معنوی و داخلی تغیرات پر تو پوری ایک کتاب لکھی جاسکتی ہے۔

غزل کی ہیئت کی یہ تبدیلیاں کئی طرح کی ہیں؛ کبھی تو ہر دور اور ہر عہد کے مذاق کے مطابق غزل کے اشعار میں کمی بیشی ہوتی رہی، مثلاً کسی ایک زمانے کے لوگ نسبتاً طویل غزل کی طرف مائل ہوتے رہے مگر کسی دوسرے زمانے کے لوگ طویل کے مقابلے میں مختصر غزل کا رجحان رکھنے لگے۔ پھر ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ بعض خاص ادوار میں غزل در غزل سے غزل کا رواج عام ہوا اور پھر اور اوزان نے بھی غزل کی ہیئت کی تبدیلیوں میں خاص حصہ لیا۔ اس کے علاوہ ردیف بندی کے بعض خاص امتیازات کی صورت میں غزل کی ہیئت کے کچھ فرق ظاہر ہوتے رہے۔ پھر غزل کی تحریک میں وہ زمانے بھی آئے جب غزل میں پیوند کاری کا رواج عام ہوا مثلاً غزلوں کے اندر قطعات اور قطعات و مثنوی کے اندر غزل کا رواج یا غزل ثانی بہ تبدیلی، قافیہ یا بہ تبدیلی بحر۔۔۔۔۔ یا بصورت تفعیلین (مثلث، مخمس، مسدس میں) یا بصورت مستزاد یا غزل میں رباعی کا پیوند یا بصورت مسمعات (دو زبان اشعار)، یا بصورت ریختہ یا گیت یا بعض صنائع لفظی کے التزام کے ذریعہ یا غزل کو راگ سے پیوند دینے کی صورت میں، یا مرنیئے میں سلام کے انداز میں پیش کرنے سے۔۔۔۔۔

غرض ان سب صورتوں میں غزل کی سکہ بند یا تسخیریت میں تبدیلی کے نشانات پیدا ہوتے رہتے ہیں۔ یہ سب تبدیلیاں (ظاہر ہے کہ) داخلی ووقی تقاضوں سے پیدا ہوئیں جن کا ہر دور اور ہر عہد میں بدلتے رہنا قانون تغیر کا اہل نتیجہ تھا۔ البتہ یہ ضروری نہیں کہ ان میں سے ہر تغیر کو لازماً ترقیاتی کا منظر سمجھا جائے۔ کیونکہ عین ممکن ہے کہ بعض تغیرات انحطاط ووق سلیم کے ماتحت ظہور میں آئے ہوں۔ اس مختصر مضمون میں غزل میں بیت کے تجربات کی تاریخ قلم بند کرنا میرے لئے ممکن نہیں، البتہ غزل کے طویل سفر میں جو اہم نشانات راہ ملتے ہیں ان کی نشان دہی کرنا مفید ہو گا۔

پہلے عرض ہو چکا ہے کہ غزل قصیدے کی بیٹی ہے۔ وہ بڑی مدت تک عربی زبان میں تشبیب کی صورت میں قصیدے کا جز بنی رہی۔ غزل کی ایک اہم رسم تخلص بھی اسی زمانے کی یادگار ہے اور یہ بات تجویب سے سُنی جائے گی کہ تخلص واصل شاعرانہ یا اکامترادون لفظ نہیں بلکہ "گزیر" کا مترادف لفظ ہے۔ چنانچہ قدیم فارسی لغات مثلاً اسدی کی، لغت الفرس، وغیرہ میں تخلص بمعنی گزیر ہی آتا ہے اور تخلص ہی اس کا اہم معنی لفظ ہے اور یہ شاعرانہ نام کے معنوں میں اس لئے استعمال ہونے لگا کہ شعر اعموماً تشبیب کے اختتام پر گزیر کے شعر میں اپنا یا ممد و ست یا دول کا نام لاتے تھے۔ اس سے تخلص میں تسمیہ کی رسم شامل ہوئی۔ اور جب غزل قصائد سے الگ ایک مستقل صنف بنی تو تخلص یا تسمیہ کی رسم بھی اپنے ساتھ لے آئی۔ یہ ادربات تک اب اس میں گزیر یا تخلص کا مفہوم شامل نہیں۔

رود کی کی غزلیات پر نظر ڈالنے سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ س زمانے تک غزل

اپنا الگ وقار قائم کر چکی تھی۔ اور ذوق عجم کو اپنے مطابق ڈھال کر لطافت، نرمی و ناز کی اور سادگی کی خصوصیات سے لہانے کو مانوس بنا رہی تھی۔ غزل کی یہ صفت (سادگی اور نرمی و لطافت) قصیدے سے مختلف صفت ہے۔ قصیدے میں رعب و بدبہ، شان و شوکت اور طنطنہ و طمطراق کی ضرورت ہوتی تھی۔ قصیدہ غزل کی یہ صفات داخلی بھی ہیں مگر صوتی بھی ہیں اس لئے ان داخلی صفات کا فارسی ہیئت پر خاص اثر پڑا۔ پھر جب عربی ادب کی بلاغت پسندی کی تھرک سے صنائع و بدائع کے استعمال کو فارسی میں بھی مقبول بنادیا۔ تو فارسی میں بھی بلاغت کی کتابیں لکھی گئیں۔ فرخی (محمود غزنوی کے دربار کا مشہور قصیدہ گو) کی "ترجمان البلاغت" اور کچھ آگے چل کر رشید و ملوط کی کتاب "مدالقی السمر" بلاغت اور صنائع کے شوق کے بڑھ جانے کا ثبوت دیتا کرتی ہیں۔ اس بلاغت پسندی سے غزل کی ہیئت بھی متاثر ہوئے بغیر نہ رہی۔ اس ذوق و رجحان کی پختہ ترین صورت قطران تبریزی وغیرہ کے کلام میں ملتی ہے جس نے ظاہری آرائش کے لئے غزل میں صنائع لفظی سے خاص فائدہ اٹھایا اور اس سے غزل کی بعض خوبصورت شکلیں پیدا ہوئیں۔ عراقی شعراء کے یہاں غزلوں میں "مضربوع" "غنصر" "مطبوع" کے مقابلے میں زیادہ ہے۔ مثلاً
 قطران کی مندرجہ ذیل غزلیں جن کے دو دو اشعار نمونے کے طور پر لکھتا ہوں اس ذوق خاص کا اظہار کرتی ہیں۔

یافت ازین دریا و گریار ابر کوہ بار بار
 باغ و بہستاں یافت دیگر ابر کوہ بار بار
 ہر کجا گلزار بود اندر جہان گلزار شد
 مرغ شب گیراں سراپاں بزم گلزار زار

چوں برفت جوی نماید گل خود روی روی
 جائے با عشوق می خوردن کنار جوی جوی
 از نسیم سبیل و گل گشت چوں قمر با غ
 و نیم زلف بت من گشت چوں مشک کوئی
 یہ منعت تجنیس آخر تک چلتی ہے۔

شاہ فورنیشا پوری کی یہ غزل بھی اسی صفت میں آجاتی ہے۔
 روزگار آشفستہ تر یا زلف تو یا کار من
 ذرہ کتر یا دہانت یا دل غم خوار من
 شرب یہ تر یا دولت یا حال من یا خال من
 شہد خوشتر یا لب یا لفظ گو تر بار من
 قلم پر دیں خوب تر یا دریا و ندان تو
 قامت تو راست تر یا سرو یا گھار من
 چشم تو خوں ریز تر یا چرخ یا شمشیر شاہ
 غمزہ تو تیز تر یا تیغ یا بازار من

یہ ساری غزل اسی طرح قطعہ قطعہ چلی رہی ہے۔

پھر جب صنفیوں نے غزل کو اپنی ذوقیات کا ذریعہ بنایا اور اس میں
 وجد و مستی کی کیفیات داخل ہوئیں تو اس سے بھی غزل کی ظاہری سطح
 متاثر ہوئی۔ اس کی صورت زیادہ تریوں نمایاں ہوئی کہ روغنیں قدرے بھی
 ہو گئیں اور لب و لہجہ جوش انگیز ہوتا گیا۔ خود اشعار کے اندر بھی لفظوں اور جملوں
 کی تکرار نے غزل کی ظاہری سطح کا رنگ بدل دیا۔ مثلاً رومی کی غزل کے یہ
 اشعار ملاحظہ ہوں۔

اے عاشقاں اے عاشقاں من عاشق ویرینہ ام
 اے صادقوں اے صادقوں من عاشق ویرینہ ام
 خواجہ بگو کہ من منم من نہ منم نہ من منم
 جان من دوست درنم من نہ منم نہ من منم
 ان غزلوں میں جلوں کی تکرار اور اُلٹ پھیر سے آواز کے ذریعہ تجنیل کو مخلوق کرنا اور
 سامعین میں ایک جوش پیدا کرنا مقصود ہے۔ یہی حال عراقی کی غزل کا ہے جس کی
 ظاہری سطح جوش انگیز اور وجد آمیز بجز سے متاثر ہے؛ چنانچہ عراقی کی غزل کو بادی النظر
 ہی میں مختلف قسم کی غزل کی حیثیت سے پہچانا جاسکتا ہے۔

سعدی، خواجہ کرمانی اور حافظ شیرازی ————— یہ تینوں وہ غزل گو
 شعرا ہیں جن کی غزل کے عظیم ترین معماروں میں شمار کیا جاتا ہے۔ سعدی نے عربی
 شاعری کی غزلیہ روح کو فارسی میں منتقل کرنے کی کوشش کی —————
 کبھی کبھی عرب کے ریگستانوں کو عبور کرتے ہوئے قافلوں کی جڑی کے انداز ان
 کی غزل میں گونجتے ہیں اور کبھی خیموں کے ارد گرد زمین و آسمان کی میرت و فراق
 کی دھیمی دھیمی موسیقی ان کے تغزل میں منعکس ہوتی ہے۔ ان دونوں چیزوں نے
 ایک طرف انہیں شوق خیز مدغم اوزان کی طرف مائل کیا اور دوسری طرف دھیرے دھیرے
 چلنے والی بحر میں اپنا نئے پر مجبور کیا۔ پہلی مثال،

سرو سیمینا بر مہمرا می روی
 نیک بد عہدی کہ بے مای روی
 دیدہ سعدی دول ہمراہ تست
 تا نہ پنداری کہ تنہا می روی

اور دوسری قسم کی مثال،

اے سارباں آہستہ راں کارام جانم می رود
 واں دل کہ باخورد آستم بادلستانم می رود
 من مانند ام بہجور از در بیچارہ در بخور از در
 گوئی کہ نیشے در از در استخوانم می رود

خواجہ کرمانی کو سعدی اور حافظ کے درمیان کا ایک انداز سمجھا سکتا ہے۔
 حافظ نے غزل کی جو عمارت بنی اس کو اسلوب اور معنی کی باہم آمیختہ لطافتوں کا
 تاج محل کہہ دینا مناسب نہ ہو گا۔ ————— حافظ کی شاعری میں حقائق و معانی
 کے جو گل و گلزار کھلے ہیں ان کا حال تو معلوم ہی ہے، ان کے یہاں بیان کے بھی
 "خیاباں خیاباں ارم" نظر آ رہے ہیں، ان کی رنگینیوں کے بیان کے لئے دفتروں
 اور سفینوں کی ضرورت ہے۔ اسلوب اور معانی کے ان چین در چین فردوسوں سے
 ان کی غزل کی ظاہری سطح بھی لازماً متاثر ہوئی۔ کبھی ردیفوں کی موسیقی کی صورت میں
 کبھی صنایع لفظی کے استعمال سے، کبھی قوافی کے تنوع سے، کبھی عربی شاعری کے
 اسامیہ کی آمیزش سے۔۔۔۔۔۔ یہ سب وہ صورتیں ہیں جن کی مثالیں حافظ کے
 کلام میں بہ تعداد کثیریائی جاتی ہیں۔ صنعت لفظی کی مثال ملاحظہ ہو :

بے دوست زندگانی، دوستے چناں ندارد

دوستے چناں ندارد بے دوست زندگانی

پھر وہ غزل بھی دیکھئے جس کی ردیف "تازہ بہ تازہ نو بہ نو" ہے اور عربی کے اشعار
 اور عربی جملوں والے اشعار تو سبھی کو یاد ہوں گے۔

ہیئت کی ان اندرونی تبدیلیوں نے خفائی کی غزل میں ایک اور نئی صورت
 پیدا کی۔۔۔۔۔۔ اور یہ چیز سارے کاشانی و بستان میں نظر آتی ہے۔
 کہ غزل گو شعرا نے ردیف سے غزل کی معنوی اور موسیقی شیعہ ازہ بندی کا سامان پیدا

یہ انداز تازہ گوڈوں کے اس سلسلہ میں بھی نظر آتا ہے جس نے ہندوستان کے
عہد اکبری و جہانگیری میں غزل سرائی کی۔ عرفی، فیضی، نظیری، شکیبائی سب کے یہاں یہ
روایت بندی ایک خاص تازگی اور نیا پن کا احساس دلاتی ہے۔ مثلاً نظیری کہتا ہے۔

باغبان دہر نخل عمر را آ بے نہ داد

کاشتکن دانست پر درون نمی دانکہ چیست

نمی دانکہ چیست، نمی دانکہ چیست ————— کی روایت بار بار آتی
ہے اور یہ کسی حد تک مضمون میں وحدت کا رنگ پیدا کرتی جاتی ہے۔ یہاں ہیئت
اور داخلی مواد میں جو یگانگت نظر آتی ہے وہ خاص طور سے لائق توجہ ہے۔ یہ مغل
کے زمانے کی فارسی غزل کا خاص انداز ہے۔

آخری عہد مغلیہ میں بیدوں نے غزل کی ظاہری ہیئت میں پرورش اور
طویل بچور کے ذریعہ اہم تبدیلی کی۔ چونکہ غزل کے وہ انداز مغلی لطافتوں میں بھل
کر نسوانیت اور نرمی و نعومت سے ممتاز ہو چکے تھے اس لئے جب بیدوں کی پرفشیا
شخصیت نے غزل کی آواز میں قوت، توانائی اور مردانہ پن کے اوصاف پیدا کئے
تو ان کی اس جدت کو نئے نئے بے کی حیثیت سے قبول کیا گیا۔ چنانچہ ذیل کی بچور
سے اندازہ ہو سکے گا۔

ستم است گر ہوسست کشد کہ بر سر و سمن در آ
توز قلمہ کم نہ دیدہ در دل کشا نہ چہی در آ

تمام شوقیم لیک غافل کہ دل بہ آہ کہ می خواہ
جگر بہ داغ کہ می نشیند نفس بہ آہ کہ می خواہ
بیدل کے زیر اثر غالب نے بھی اس صورت اور روانی میں دلچسپی لی۔

غالب کی فارسی شاعری یوں تورنگارنگ انعکاسات سے منور ہے
مگر محور اور صوت کے اعتبار سے غالب نے بیدل کی توانا صوتیت کو
اکثر نظر رکھا جس پر بعض صورتوں میں مہوری کا اثر بھی ہے؛ مثلاً:

سوخت جگر تا کجا رنج چکیدن دہیم
رنگ شوا کے خون گرم تابہ پریدن دہیم
جلوہ غلط کردہ اندر رخ بکشتا تا زہر
فرہ و پروانہ را مشردہ دیدن دہیم

اس غزل میں "دن دہیم" "دن دہیم" کی تکرار خاص تاثر پیدا کر رہی ہے
عالمی طور سے غالب کی فارسی شاعری کی فضا ابری، چھانگیری کے دور کے شاعر
کبار کی عمر و مہنی اور صوتی صورتوں سے متاثر ہوئی ہے اور اقبال کی فارسی غزل
بھی انہی انعکاسات سے متجلی ہے۔ محور کا خدشہ اور ردیفوں کی ہنکامہ خیز تکرار
اقبال کی دل پسند شے ہے۔ اقبال نے غزل میں یہ تبدیلی بھی کی
ہے کہ ان کے یہاں متعارف غزل اور قطع کے درمیان فاصلے بہت کم ہو گئے
ہیں۔ وہ بعض جگہ بغیر مطلع کے غزل لکھتے ہیں اور مقطع میں تخلص کا التزام تو انہوں
نے خال خال ہی کیا ہے۔ ایرانی شاعرہ قرۃ العین طاہرہ کو وجد انگیز محور سے
خاص الفات تھی۔ ان کی جتنی غزلیں شہرت رکھتی ہیں ان میں اسی قسم کی مجرا استعمال
ہوتی ہیں۔ مثلاً ایک دو شعر ملاحظہ ہوں:

گر بتوا قدم نظر چہرہ بہ چہرہ رود بہ رود
شرح دہم غم ترا نکمہ بہ نکمہ موبہ موبہ
از پئے دیدن رخت ہم چو صبا خادہ ام
فانہ بہ خانہ اور بدر، کوچہ بکوچہ، کو بہ کو

می رود از فراق تو فوں دل از دو دیدہ ام

وجہ یہ وجہ ، ہم بہیم ، چشمہ بہ چشمہ ، جو بہ جو

ابرو و چشمہ خال تو ، صید نمود ، مرغ دل

طبع بہ طبع ، دل بہ دل ، ہر بہ ہر ، خوبہ خو

ایک اور غزل کے شعر ملاحظہ ہوں ،

لغات و جہک اشرف ز شعاع مللک اعتلا

آچہ رد الست بر یکم قرنی بنزن بلی بلی

من و عشق آن نہ خویر د کہ چو شد صلائے بلا براد

بہ نشالہ و تہقہ شد فرو کہ انا الشہید بہ کربلا

قرۃ العین کی غزلوں کی ظاہری فضا بڑے غوغائی ہنگاموں سے معمور ہے۔

یہ تو بھی سرگزشت (مختصر اور سرسری سی) فارسی غزل میں ہیئت کے

تغیرات کی ! اب مختصر سی سرگزشت اردو غزل کی ہیئت کی ملاحظہ ہو۔ یہ

تو ظاہر ہے کہ اردو غزل بھی اکثر امور میں فارسی غزل کے تابع ہو کر چلتی رہی اور

قدامت پسند ہی رہی مگر بعض ادوار میں انفرادی اور مقامی خصائص نے اس کی

ہیئت کو متاثر ضرور کیا۔ ————— وہی اور محمد قلی قطب شاہ کی غزل کی ظاہری

سطح مقامی ہندی یا دکنی زبان سے اثر پذیر ہوئی۔ ————— یہی حال ان

سب غزلیات کا ہے جو ولی تک مختلف شعرا کے قلم سے نکلیں۔ اردو غزل کا

اصل معیاری سر پایہ ولی ، سراج اور نگ آبادی ، عارف الدین عاجز اور

داد وغیرہ نے پیدا کیا۔ ان کی غزل کی ظاہری ہیئت پر دو واضح اثرات نظر آتے

ہیں :

اول۔ ہندی گیت اور دوسرے کی پرچھائیں۔

دوم۔ عہد مغلیہ کے تازہ گوؤں کے انداز، جن کے زیر اثر قدرے طویل مدتی کی شیرازہ بندی ایک واضح نقش قائم کرتی ہے۔
ہندی اثرات کے لئے ملاحظہ ہو سراج اورنگ آبادی کی مستزاد غزل جس کا مطلع یہ ہے :

ہر صبح فلک پر ملک عالم یا لا ————— قد دیکھ سجن کا
تسبیح کریں سلمۃ اللہ تعالیٰ ————— من کائے منکا

مقطع یہ ہے۔

دیدار کی سمن ہے مجھ آنکھوں کو سراج آج — پھر کیوں نہ پیرا دیں
پلکوں کی ہر انگلی سستی لے ہاتھ میں مالا — آنسو کے رتن کا
اور سراج کی یہ غزل بھی عروسی ہیئت کا ایک خاص نمونہ ہے، مطلع :
خبر و تحیر عشق سن، نہ جنوں رہا نہ پری رہی
نہ تو تورا رہا نہ تو میں رہا، جو رہی سو بے خبری رہی
اب وہی کی وہ غزل بھی دیکھئے جس کا مطلع یہ ہے :

مہت غمت کے شعلے سوں جلتی کو جلاتی جا

نک ہرے کے پانی سوں یو آگ بجھاتی جا

ساری غزل کے پڑھنے سے مطلوبہ اثر ظاہر ہو گا۔ اس ساری غزل پر ہندی کویتا کے سرائے پڑے ہوئے ہیں۔ ولی کے یہاں ردیف کی تکرار کی صورتوں کے انداز کچھ اس طرح کے ہیں۔

تجھ لب کی صفت لعل بدخشاں سلو کہوں گا

جادو ہیں ترے نین غزالاں سلو کہوں گا

تغریب ترے قد کی الف وارے سا جن

جا سر و گلستاں کو خوش الحان سوں کہو گھا
 ولی کو قافیہ اور ردیف کی موسیقی کا خاص ذوق تھا۔ انہوں نے اپنی
 غزل کو اس ساز سے خاص طور سے خوش آواز بنایا ہے۔ انہوں نے معنوی
 سیرازہ بندی بھی کی ہے۔ مگر وہ بھی آواز کے تابع ہے۔ ردیف بندی کی یہ
 مثالیں ملاحظہ ہوں :

اب جدائی نہ کر خدا سوں ڈر
 بے وفائی نہ کر خدا سوں ڈر

روح بخش ہے کام تجھ لب کا
 دم عیسیٰ ہے نام تجھ لب کا

ہوا ظاہر فطر روئے نگار آہستہ آہستہ
 کہ جوں گلشن میں آتی ہے بہار آہستہ آہستہ

اس سر و خوش ادا کا ہمارا سلام ہے
 اس یار بے وفا کوں ہمارا سلام ہے
 برو وغیرہ۔ ردیفوں کی تکرار اور شوق انگیز آوازوں کے لحاظ سے ولی
 کے کلام میں خاص رنگ و آہنگ ہے۔

ولی نے لفظی صنعتوں کے استعمال سے بھی غزل کی ظاہری صورت
 سجایا ہے۔ حافظ کی ایک غزل کی طرح اس نے بھی رد البحر علی الصدر
 سے کام لیا ہے۔ صنعت کا استعمال ایک غزل میں یوں کیا ہے۔

دیکھ کے تیرے نین بھول گیا ماؤ من
بھول گیا ماؤ من دیکھ کے تیرے نین

میر تقی میر کا دور، غزل اور نظم دونوں کے لئے تجربات کا دور تھا۔
جہاں تک غزل کا تعلق ہے، میر کی بیتاب فطرت غزل کے مروجہ سانچوں
سے مطمئن نہ تھی۔ چنانچہ انھوں نے غزل کے مروجہ سانچوں کے اندر
بہت سی جدتیں پیدا کر کے کی کوشش کی۔ اول یہ کہ انھوں نے غزل کو
معنوی اور صوری اوصاف دونوں کے لحاظ سے گیت اور آج کل کی نظم کے
قریب لانے کے لئے غزل کے پُرانے ذوق کو کچھ نئی اختراعات سے
روشناس کیا۔ لطیف بجز کے لئے میر کی اتنی بے قراری بلا سبب نہیں
ہو سکتی۔ ان کی غزل کے اندر جو کیوں، سیدانیوں اور قلندروں کی سی
جو نوا ہے اس کے لئے قالب بھی تو موزوں ہونا چاہیے تھا۔ اس کے لئے
لطیف، سیدانی، سی بکر کی ضرورت تھی۔ _____ انھوں نے اس
قسم کی بکریں اپنائیں جن میں کچھ ویسی کیفیت پائی جاتی ہے جیسی انھوں نے
اپنے ہی ایک شعر میں "صفت آب رواں پھیلے پھرا کرتے تھے" کی تشبیہ
سے ظاہر کی ہے۔ _____ محض لمبی بحر وں کا استعمال (اور وہ بھی کبھی
کبھی) کوئی خاص بات نہیں مگر ان کی طرف _____ خصوصی توجہ یقیناً ایک
خاص رجحان ذوقی و طبعی کا پتہ دیتا ہے۔ _____ میر کے یہاں یہ ایک
مستقل رجحان ہے۔ اسی وجہ سے میں نے اس کو غزل کی ہیئت کے تجربات
میں شمار کیا ہے۔

میر کا ایک خصوصی رجحان غزل میں قلععات کا استعمال ہے۔ میر کے
تجربات یوں تو متعدد ہیں مگر سامعین یا قارئین کے نقطہ نظر سے میر نے غزل

”منہ کا مزہ بدلنے“ یا ”سین بدلنے“ کا خاص تجربہ کیا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ میر کو غزل کی ”پریشان گوئی“ سے اطمینان نہ تھا۔ ان کا ذوق انہیں نظمیں سلسل اور تجربے کی وحدت پر بار بار مجبور کرتا دکھائی دیتا ہے ان کی غزلوں میں بھی ”موڈ“ کی اس وحدت کو تسلسل میں جذب کر دینے کی آرزو پائی جاتی ہے۔
 ان کے بس کی بات ہوتی اور زمانے کا ذوق عام مانع نہ ہوتا تو وہ شاید غزل اور نظم کے فاصلوں کو اور بھی کم کر دیتے۔ تاہم ان سے جتنا ہوسکا انھوں نے اس سلسل کے سامان اپنی غزلوں میں دوسرے طریقوں سے پیدا کئے۔ ان میں سے ایک وسیلہ ہے غزل میں قطعہ بندی۔
 جس کا ایک رد عمل یہ بھی ہے کہ انہوں نے تنویدوں میں خسرو اور بعض دوسرے شاعروں کی طرح غزل کے پیوند لگائے ہیں۔ میر کے یہ خاص رجحانات ہیں جن سے ان کی غزل کی ظاہری سطح دوسرے غزل گوؤں کی غزل کی ظاہری سطح سے مختلف ہو گئی ہے۔

میر نے خاص ردیف بندی کے ذریعہ بھی کچھ جدتیں پیدا کی ہوں گی مگر بالعموم ان کی نظر اس پر رہی کہ غزل کی ہیئت میں کوئی زیادہ گہری تبدیلی کی جائے۔ ان کی ایک کوشش یہ بھی تھی کہ وہ اکثر موقعوں پر اپنی غزل کو طویل سا بنا دیتے ہیں اور پھر مروجہ اسالیب کے خوف سے خود ہی کہ اٹھتے ہیں کہ واہ! میری ”غزل ہو گئی قصیدہ سی“

اس کے علاوہ میر نے ردیف بندی سے خارجی نقوش درست کرنے کے جواہر تمام کئے ہیں اس کی مثالیں جا بجا ان کے کلام میں ملتی ہیں۔ مثلاً وہ غزل جس کی ردیف ”کچھ تو کیا چاہئے“ یا وہ غزل جس کی ردیف ہے ”کیا کیا کچھ“۔ مگر اس انداز کی ردیف بندی ان کے لئے

کوئی زیادہ مرغوب چیز نہیں۔ وہ تو غزل کی حسامت کے مسئلے کو زیادہ اہمیت دے رہے ہیں اور مضمون میں تسلسل پیدا کرنے کے انداز سوچتے رہے ہیں۔ محض بذلیت بندی کو شاید کچھ زیادہ قابل اعتنا خیال نہیں کیا۔

اب اردو کے دوسرے شعرا کو لیجئے؛ ان میں بعض شاعروں نے تعداد اشعار کے بارے میں التزام کیا ہے۔ ان میں یقیناً (انعام اللہ خاں) بھی ہیں جن کی ہر غزل پانچ اشعار کی ہے۔ یہ بات سمجھ میں نہ آسکی کہ اس ظاہری التزام سے کیا معنوی غرض وابستہ تھی؛ مگر اس سے غزل کی حسامت کے متعلق ایک نظریہ ضرور نکلتا ہے۔ ظاہر ہے کہ پانچ پانچ اشعار کی غزل ایک معتدل اور خوش گوار غزل کہی جاسکتی ہے کیوں کہ یہ وہ مناسب حد ہے اس اختصار کی جس پر اہل فن نے زور دیا ہے۔ مگر یقیناً غزلوں میں اس اختصار کے کسی معنوی رد عمل کا بطور خاص پتہ نہیں چلا۔ میراثر کی غزلیات بھی مختصر ہوتی ہیں اور ان کی بکوری شعر ہیں۔ مگر ان کے یہاں غزلوں کی خارجی ہیئت ایک داخلی کیفیت کے ہم قدم و ہم رکاب ہے جو نسبتاً غیر مربوط اور منتشر سی مناجات سے ابھرتی ہے اور قدرتی طور پر اس ذہنی مناجات کو مختصر ہونا چاہیئے۔

غزل کی ایک صورت وہ بھی ہے جو مستزاد کی شکل اختیار کرتی ہے، جیسا کہ سراج اور نگ آبادی کا مستزاد اوپر گذرا ہے۔ یہ اردو کے لئے نئی شے نہیں۔ فارسی میں بلکہ عربی میں بھی موشحات کی بعض شکلیں اس سے ملتی ہیں۔ اردو میں بھی مستزاد بہت سے شاعروں نے لکھے ہیں۔ مگر جرأت کے مستزاد غزل کی اس توسیعی شکل کے بہترین نمونے ہیں۔ ممکن ہے کہ غزل کے ضوابط کے پاس دار مستزاد کو غزل میں شامل کرنے کے لئے آمادہ ہی نہ ہوں مگر میں اس کو غزل ہی کا ایک توسیعی تجربہ سمجھنے پر مجبور ہوا ہوں، کیوں کہ اس کے سارے انداز غزل ہی کے ہیں۔

ایک جز کے زیادہ ہو جانے سے اس کو غزل کی صفت سے نکال دینا شاید انتہا پسندانہ سفا فعل ہو گا۔ یہ صحیح ہے کہ ستراد میں اصل غزل پر تین چار لفظ بڑھ جانے سے ہیئت کا فرق ضرور پیدا ہو جاتا ہے۔ مگر اس کے غزلیہ احوال تقریباً وہیں موجود رہتے ہیں۔ تاہم قواعد کی کٹری پابندی کے تحت ممکن ہے غزل اور ستراد دو مختلف اصناف ہی میں شمار ہوں، اگرچہ میں اس معاملہ میں شک کیس میں سے ہوں۔ لکھنؤ کی غزل کے جہاں اور بہت سے امتیازی اوصاف ہیں، وہاں ہیئت کے سلسلہ میں اس میں ایک دونائیاں باقی نظر آتی ہیں۔ مثلاً ایک تو غزل کی طوالت کا رجحان دہلی کے مقابلے میں لکھنؤ میں کچھ زیادہ ہی معلوم ہوتا ہے۔ چنانچہ لکھنؤ میں دو غزلے سے آگے بڑھ کر سہ غزلے بلکہ چار غزلے تک رائج ہوئے۔ اگرچہ ان میں ایک دہلوی بزرگ عیسیٰ علی حسرت ہی تھے جن کو ایک ہی کمر اور ایک ہی زمین میں کئی کئی غزلیں لکھنے کا امتیاز خاص حاصل ہوا، اور یہ پھر ان ہی عام ہونے کے ایک رجحان خاص بن گیا۔ یہ چیز لکھنؤ کے ادبی مذاق اور مسابقتوں کی بھی رہن منت تھی، کیونکہ اس سے قادر الکلامی کا ثبوت ہوتا کہنا مقصود ہوتا تھا۔ ایک دوسری بات جو لکھنؤ کی غزل سے مخصوص سی ہو گئی، وہ تھی قوافی پر قربت کا مظاہرہ اور لمبیل ردیفوں کی تکرار۔ تھی تو یہ بھی اسی مسابقت کے جذبے کی پیداوار لہذا عام تھی مگر اس کا زیادہ جوش شعرائے متاخرین دہلی کے ایک خاص طبقے میں نظر آتا ہے اور سب سے زیادہ یہ شاہ نصیر کے شاعرانہ خاندان کی روایت بنی جن میں ذوق و ظفر بھی شامل ہیں۔ مثلاً شاہ نصیر کے دیوان کو اٹھا کر دیکھا جائے تو بڑی کثرت سے طویل ردیفوں والی غزلیں ان کے دیوان میں ملیں گی، مثلاً وہ غزل دیکھئے جس کا مطلع یہ ہے۔

ہم پھر ک کر توڑتے سارے نفس کی تیدیا

پر نہ تھیں اسے ہم صغیر و اپنے بس کی تیلیاں

یہ سر غزل ہے اور قافیہ اور ردیف مشکل ہونے کے باوجود خوب چلا ہے لکھنؤ
میں سید انشا کے یہاں بھی قافیہ بندی کی ندرتیں نظر آتی ہیں مگر ان کو مشکل قوافی
سے رغبت تھی۔ وہ ان میں اپنا کمال ظاہر کرتے تھے۔ شاہ نصیر مشکل قوافی کے ساتھ
طویل ردیفوں کے شائق معلوم ہوتے ہیں۔ شاہ نصیر ہی کی غزل کی یہ ردیف ہے
مقرینے ساون بھادوں، پہینے ساون بھادوں " وغیرہ۔۔۔۔۔ اور یہ
بھی انہی کی ہے۔

چمن میں گل ہی نہیں کھل کے ٹکڑے ٹکڑے ہیں

دل و گار عذاب کے ٹکڑے ٹکڑے ہیں

اور یہ بھی جو خاصی طویل غزل ہے:

سدا ہے اس آہ چشم تر سے فلک پہ بجلی زمیں پہ باراں

نکل کے دیکھو تم اپنے گھر سے فلک پہ بجلی زمیں پہ باراں

یہ رسم شاہ نصیر کے خاندان میں اتنی عا ہوتی کہ ذوق نے بھی اس سے
اپنی غزل کی ڈکمان خوب سجائی اور طویل ردیفوں کی جھٹکار سے اپنے معاصرین
کے سامعہ کو محسوس کرنے کی دل کھول کر کوشش کی۔ ذوق کی غزل کے اس
مطلع سے ردیف بندی کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

میں بھر میں مرنے کے قریں ہو ہی چکا تھا

تم دقت پہ آہنیچے، نہیں ہو ہی چکا تھا

پھر وہ غزلیں جن میں "گر مارا تو کیا مارا، وار گرا مارا تو کیا مارا، اور خصوصاً وہ جو
یوں شروع ہوتی ہے۔

نخت دل اور اشک تر، دونوں بہم دونوں جدا

ہیئت کے تقدس کو نہیں چھڑا۔ اکبر الہ آبادی کے یہاں ردیف اور قافیہ کے سلسلہ میں ذہانت کے اچھے مظاہرے ہوئے ہیں۔ قافیہ ان کا میدان خاص تھا، خصوصاً قافیہ مضامین میں۔ شاد عظیم آبادی کبھی میر کی طرح کبھی شاہ نصیر کی طرح غزل کی شکل کو بدلنے کے لئے بیتا بہ معلوم ہوتے ہیں مگر غزل کی سخت جان قدامت سے انھیں گستاخ رستی کا موقعہ نہیں دیا۔ اب جدید ترین دور آتا ہے جس کے سامنے اقبال کی آزاد کوششیں بھی ہیں، جس سے غزل اور قطعے کے فاصلے کم ہو گئے اور مغربی روایات کے باغیانہ عناصر کی ترغیبات بھی جن سے غزل کی اس مضمین اور مرجع میں کافی تبدیلی آگئی۔ یہ دور اس سے زیادہ کچھ نہ کر سکا کہ غزل کے اب وہ لہجہ کو جدید مذاق زندگی سے ہم آہنگ کر دے۔ مثلاً انتہی بحروں کی ایجاد عربی شاعری کے رجز و جدی میں "اردویت" کے مطابق تصرف یا ہندی شاعری کے رُس، جس اور کس کو اردو میں منتقل کر دینے کی کوششیں، مگر اصلاح و انقلاب کے چند جھٹکوں کے بعد غزل کی ہیئت پھر قدیم مذاق کی تشفی میں مصروف معلوم ہوتی ہے۔ حتیٰ اور بعض دوسرے شاعروں نے ردیف سے دلچسپی لی ہے مگر اس دور کو غزل کے وہ سانچے کچھ زیادہ دل پسند ہیں جن میں میر کی طرح نظم گوئی کے تقاضے بھی پورے ہو سکیں۔ سیما اب اکبر آبادی، حفیظ، اختر شیرانی، احسان دانش، قاسمی، مجروح، مجاز اور جوش کے یہاں ہیئت کو بدلنے کی کچھ آرزو ملتی ہے، وہ غزل کی موجودہ مصرع بندی اور تعداد اشعار سے مطمئن نہیں معلوم ہوتے۔ ابن انشا، شاد عارنی، فیصل الرحمن اعظمی، قیوم نظر اور نامہ کاظمی کے یہاں روح میر کے انوکھ سات نظر آتے ہیں۔ قلیل شوقانی غزل کو کیت کے قالب میں ڈھالنے کے یا یوں کہیے گیت کو غزل کے سانچے میں جذب کرنے کے متمنی معلوم ہوتے ہیں۔ مگر غزل کی تقدیر کا یہ خاصہ معلوم ہوتا ہے کہ اس کی ایمانی فطرت کو کمال ظہور عطا کرنے

کے لئے ہر دور میں اس کو کوئی نہ کوئی شاعر ایسا مل جاتا رہا ہے جو صورت اور
مصرعہ بندی کی ظاہری جلوہ گری سے طبائع کو ہٹا کر قلوب کو اس کے معنوی
حسن کی طرف راغب کر دے۔ جدید ترین زمانے میں یہ کام فیض نے کیا جس نے غزل
کی ہیئت کو تسخیر شہرت کا ذریعہ نہیں بنایا بلکہ اس کی بھیر و فریت کو غزل کے سادہ
سائچوں میں اس طرح جذب کر دیا ہے گویا غزل پھر اپنے اصلی روپ میں جلوہ گر
ہوئی ہے۔

ظاہر غزل کی ہیئت کا یہ سارا تبصرہ ہیئت کی تبدیلیوں کے اعتبار سے
عجیب سا معلوم ہوتا ہے کیونکہ غزل کی ہیئت نوعی تو کبھی بدلتی ہی نہیں (جیسا
کہ میں نے شروع میں عرض کیا ہے) ————— پھر ہیئت کی تبدیلیوں کی
بحث بادی النظر میں ادب پر ہی معلوم ہوتی ہے۔ ————— دراصل (جیسا
کہ عرض ہوا) غزل بڑی قدامت پسند صنف ہے۔ اس کے خارجی حدود کبھی عرض
تغیر میں نہیں آئے۔ البتہ اس کی ظاہری سطح میں رد بدل کی صورتیں اکثر پیدا ہوتی ہیں
اور یہی وہ تغیرات ہیں جن سے مختلف ادوار کے اختلاف مذاق
کا پتہ چلتا ہے، انہی ظاہری تغیرات کے پرزے سے وہ داخلی تغیرات بھی
جھانک رہے ہیں جن میں لب و لہجہ کا فرق، سوج اور احساس کا فرق، نظریات
و تصورات کا فرق، عرض سرب داخل عناصر نظر آتے ہیں۔ ————— وہ
ظاہری ہیئت کی اندرونی تہیں ہیں۔ غزل میں داخلی ہیئت کی بحث بھی اٹھائی
جاسکتی ہے۔ اس میں تجربے کی آٹھان اور غزل میں جذباتی دباؤ کی صورتیں، اور
مرکزی اشعار کے تتبع میں قوافی کی مدد سے دوسرے اشعار کی ترتیب —
پھر شدت جذبہ سے لبریز اشعار کی چھین کو کم کرنے کے لئے لطیف اشعار —
مگر سب سوائے تکنیک کے ضمن میں زیر بحث لائے جائیں تو اچھا ہے ورنہ

خارجی ہیئت کا بحث بہت حد تک الجھ جائے گا۔ میں نے اس مضمون میں تکنیک اور ہیئت کی حد بندی کو قائم رکھنے کی کوشش کی ہے۔ میرے خیال میں خارجی ہیئت تو وہی ہے جس کا میں نے گزشتہ صفحات میں ذکر کیا ہے۔

اس لحاظ سے صحیح یہ ہے کہ غزل کی ہیئت بدلتی بھی رہی اور نہیں بھی بدلتی۔

مگر یوں زمانے کا مذاق ضرور بدلتا رہا۔ غزل کا چوکھٹا وہی رہا۔

مگر اس میں تصویروں کے ظاہری رنگ مختلف ادوار میں مختلف ہوتے رہے۔

غرض غزل کی ہیئت کا سوال غزل کی نوعی شکل کے اندر اس کے خارجی اور ظاہری رنگوں کا سوال ہے۔ ایسی تبدیلیاں ہر زمانے میں ہوتی رہیں۔

اردو مثنویات میں قصہ پن

اردو مثنویات میں قصہ پن کی تلاش بعض لوگوں کے نزدیک ایک فعل بحث ہے اور رائے یہ ہے کہ مثنویوں کی کہانیاں کہانیوں سے زیادہ شاعری ہونے کی وجہ سے تسکین کا ایک وسیلہ ہیں اور ان میں بہت کم باتیں ایسی ہیں جو قصوں یا رومانی قصوں میں ہوا کرتی ہیں۔ گویا میراث کے خیال کی صدائے بازگشت ہے جو سخت گیر تنقید کے اندر کبھی کبھی گونج کر اس سارے سرمایہ ادبی کو لایعنی اور بیکار ثابت کر جاتی ہے۔ میراث نے اپنی مثنوی کے متعلق کہا تھا:

کچھ نہ قصہ نہ کچھ حکایت ہے

کچھ نہ شکوہ نہ کچھ شکایت ہے

مگر یہاں سبھی مثنویاں اس لپیٹ میں آ جاتی ہیں، لہذا بحث لازمی ہے۔ یوں ہر مثنوی کے لئے ضروری نہیں کہ اس میں کوئی قصہ ہو مگر ہر قصہ کے لئے

تو یہ حال ضروری ہے کہ اس قصہ کی کسی صفت کے تقاضے پورے ہوتے ہوں۔

اس لحاظ سے سخت گیر تنقید کا، اصولی لحاظ سے قصور سا سمجھنا ہونا پڑتا ہے۔

اس معاملہ میں کہ مثنوی اگر قصہ ہے تو اس میں قصہ پن کی کچھ باتیں ضرور ہونی چاہئیں۔

اردو مثنوی کا سرمایہ فارسی جتنا تو نہیں، پھر بھی خاصا ہے۔

دکن میں "قطب مشتری" سے لے کر بوستان خیال، سراج تک اور دوسری طرف

• مثنوی در موعظہ معشوق » سے لے کر » حزن اختر « اور » فریاد داغ غمگ شنیات
 کا ذخیرہ سامنے رکھا جائے تو اردو مثنوی بے مایہ معلوم نہیں ہوتی —————
 اور اگر قصہ دار مثنویوں کو الگ کر لیا جائے تو بھی معقول حد تک قصوں کا طویل
 سلسلہ قائم ہو جاتا ہے ————— اس لئے اگر ہم ان میں قصہ پن کے
 ارتقاء کی کسی یا اصول اور مربوط لہر کا سراغ لگانے کی کوشش کریں تو شاید
 یہ نثری جہاں ت نہیں ہوگی ۔ اس سلسلہ میں ادیبین بات تو یہ ہے کہ اردو مثنوی
 میں قصہ گوئی کا فن بالکل متوقع انداز میں خیالی ، فرضی اور مافوق الفطرت داستانوں
 سے ہوتا ہوا کم و بیش یا اصولوں و رواں نویسی کی منزلوں سے گذر کر بے قائدہ
 حقیقت نگاری کی طرف ترقی پذیر ہوتا دکھائی دیتا ہے ۔ اگرچہ یہ ضرور مد نظر ہے
 کہ ان میں » مثنویانہ قصہ گوئی « کا انداز آغاز کا رہی سے شمالی ہندوستان سے
 مختلف معلوم ہوتا ہے ۔ چنانچہ ماسوا ان مثنویوں کے جو دوسری زبانوں سے
 ترجمہ ہوئی ہیں یا بالکل » غیر قصہ « انداز کی چیزیں ہیں ، بہت سی مثنویاں ایسی بھی
 ہیں جو حقیقت اور واقعیت کی طرف جھکی ہوئی معلوم ہوتی ہیں ۔ دہلی کی قطب
 مستری ، قطب شاہ اور بھاگ مٹی کی سبھی داستان عشق سمجھی جاتی ہے ۔ اور
 تلاش سے اور بھی اس قسم کی کئی نکلی آئیں گی ۔ ان مثنویوں میں حقیقت نگاری ہو
 یا نہ ہو ، ان میں بنیادی واقعیت ضرور موجود ہے ۔ واقعیت کی اس تحریک کو
 سوفیوں کی مثنویوں سے اور بھی تقویت ملتی ہے ؛ چنانچہ خواجہ محمود بحری کی » من لکن «
 اور سراج کی » بوستان خیال « دونوں میں واقعیت نہ سہی واقعیت کی
 نثر ضرور پائی جاتی ہے ————— ان مثنویوں کی خاص بات یہ ہے
 کہ ان میں فوق الفطرت عنصر بالکل موجود نہیں اور نہ ان میں بعد کے رومانوں کی
 مبالغہ آمیز غیر معمولیت پائی جاتی ہے ————— بوستان خیال کا قصہ

عام انسانی رنگ کا قصہ ہے، مگر جی ازمیں عشق کی صورت خلافتِ فطرت ہونے پر
 بھی انسانی تجربے کے دائرے کے اندر ہے۔ لالہ ایک لڑکا ہے
 جو معشوق ہے (یہ بات ہے تو بری مگر یہ ایسی برائی ہے جو نایاب نہیں۔ دنیا کے ہر ملک
 میں اس طرزِ دل داری کی مثالیں مل ہی جاتی ہیں) ایک اور انوکھی بات یہ ہے کہ
 عام رسمِ قصہ گوئی کے برعکس اس ثنوی کا قصہ ایک طرح کی ناکامی پر ختم ہوا ہے۔ ناکامی
 کے اس انداز کو آپ حقیقت کی کہانیوں یا ڈرامے کے المیہ انجام کی طرح کا نہ بھی سمجھیں
 تو بھی زندگی میں بعض افعال یا سلسلہ واقعات کی تلخ انجامی دنیا کے امکانات کا
 ایک ایسا واقعہ ہے جس سے ہمارا مذاق و ہستان گوئی گو کہ عموماً غافل رہا مگر ایک
 حقیقت بین صوفی کی نظر اس پر پڑ چکی۔

دکن کی ان ثنویوں کے طریقے کچھ دیر تک شمال میں بھی رائج نظر آتے ہیں۔
 اس کی ابتدا تو شاید دارسی ثنویوں سے ہوتی ہے۔ علی قلی والہ داغستانی (جو تذکرہ ریاض
 الشعراء کے مصنف بھی ہیں) ایک رنگین مزاج شاعر تھے۔ انھوں نے اپنی داستان
 محبت ایک ثنوی میں لکھی ہے۔ شاید اسی کے زیر اثر یا شاید جنوبی
 ہندوستان کی اردو ثنویوں کے زیر اثر شمال میں بھی سچے اور شخصی تجربہ عشق کی
 روداد نگاری کی ایک لہر اٹھی اور دیر تک جاری رہی۔ اس میں فضائل
 علی بے قید کی ثنوی، میر اثر کی «خواب و خیال»، اور میر تقی میر کی «جوش عشق»، شامل
 ہیں۔ ان ثنویوں میں بنیادی مضمون واقعیت میں مرکوز ہے اور شخصی بھی ہے۔ اگرچہ
 یہ واضح رہے کہ ان ثنویوں میں سے ہر ایک کا رنگ اور انداز قصہ گوئی مختصر ہے۔
 فضائل علی بے قید کی ثنوی اب نایاب ہے، اس لئے اس کے متعلق کوئی
 رائے قائم نہیں کی جاسکتی۔ میر اثر کی ثنوی ایک خیالیہ ہے۔ اس میں سرگذشت ہے مگر
 پلاٹ کے تار و پود خاصے کمزور ہیں۔ واقعات کا عرض ہے جی اور

نہیں بھی۔ کش مکش جو کہانی کی روح ہے، اس شنوی میں ہے اور نہیں بھی۔
 کہانی میں ایک ہی کردار حقیقی معنوں میں کردار ہے اور وہ خود عاشق کا کردار ہے، جو
 معشوق کے کردار کو جس طرح چاہتا ہے موڑتا جاتا ہے۔ یہ کم و بیش
 ایک کرداری، کہانی ہے جس کے واقعات ایک خیال کے پیچ و خم کی طرح ابھرتے
 اور بیٹھتے جاتے ہیں۔ کہانی کے لحاظ سے یہ بھن بھار اور دھواں ہے مگر اس کی اہم
 شے اس کی نفسیاتی سی پائی اور کہانی میں واقعیت اور حقیقت کے عناصر ہیں۔
 کیا اس زمانے میں تصوف کا لباس پہنے بغیر یا ایما کے نقاب کے بغیر کوئی عاشق
 یا معشوق جلوت کدے کی سیر کر سکتا تھا؟ بس مجھے تو یہی سوال ستا رہا ہے، مجھے
 تو اسی چیز نے حیرت میں ڈال رکھا ہے۔ اگر وہ شنوی نے بعض ایسے سوالات کا جواب
 خود بھی دیا ہے اور وہی صوفیانہ استعاریت کی عینک لگا کر اپنی آنکھیں چھپانے کی
 کوشش کی ہے، مگر بقول غالب:

منہ نہ کھلنے پر ہے وہ عالم کہ دیکھا ہی نہیں

زلف سے بڑھ کر نقاب اس شہ رخ کے منہ پر کھلا

میر تقیؒ کے اور ہی طرح کے بزرگ تھے۔ اُنہیں کہانی کہنے کا بڑا شوق
 تھا۔ وہ اکثر رنجشوں میں بھی کہانی کہا کرتے،

اُٹھ گئے پر میرے تکیے کے کہیں گے یاں میر

درد دل بیٹھے کہانی سی کہا کرتے تھے

بہر حال میر کو کہانی کہنے کا شوق تھا اور کہانی اگر اپنی ہو تو ان کا جی اس میں

اور بھی زیادہ لگتا تھا۔ اپنی کہانی؟ اس میں واقعی مزاح بھی بہت ہوتا

ہے۔ اسی لعل نے ان سے "ذکر میر" لکھوائی اور اسی شوق نے "جوش عشق"

اور خواب و خیال، منظوم کرائی۔ یہ دونوں شنویاں ان کی عشقیہ

آپ بینیاں ہیں مگر سچی بات یہ ہے کہ میر جب صیغہ واحد متکلم میں لکھنے لگتے ہیں تو وہ واقعات سے کہانی نہیں بنا سکتے۔ وہ اپنے الم کی گہرائی کو جو واقعے سے زیادہ ان کے احساس کی شدت کا نتیجہ ہے، واقعات کے حدود میں مقید نہیں کر سکتے۔ ان کا المیہ احساس بیکراں ہے۔ اس کے لئے کچھ ایسی ٹریکڈی مطلوب تھی جس کا تصور ان کی شنوی، شعلہ عشق، اور دریائے عشق میں ملتا ہے۔ 'جوش عشق' میں حقیقت تو ہے مگر افسانہ نہیں۔ اگرچہ یہ حقیقت بھی افسانے سے زیادہ دل دوز ہے، مگر جو بات افسانے میں ہوتی ہے اس کا رنگ حقیقت میں تلاش کرنے کے لئے کسی اور ہی آنکھ کی ضرورت ہوتی ہے۔ ہاں یہ ہے کہ میر کے اس حقیقی وعدہ سے بہت سے افسانے ابھر سکتے ہیں جن کو حقیقت کی ارفع شان کا خطاب دیا جاسکتا ہے۔ بقول شان الحق ہقی :

حقیقت ہے اگر پیغام تیرا

تو افسانے کہاں سے لئے ہونگے

بہر حال میر کی یہ کہانی (جوش عشق) کہانی کم اور واقعہ نگاری زیادہ ہے۔

پھر بھی یہ اس واقعیت نگاری کی تحریک سے کوئی الگ نئے نہیں جس کا ذکر میں نے گزشتہ سطور میں کیا ہے۔

ایک اور لحاظ سے دیکھا جائے تو میر نے واقعیت اور حقیقت نگاری سے زیادہ رومانوں کی غیر معمولیت کو تقویت دی ہے۔ ان کی یہ دو شنویاں (شعلہ عشق اور دریائے عشق) بڑے گہرے المیہ احساس سے برہنہ ہیں۔ ان کے کردار شاہزارے اور شاہزادیاں تو نہیں، عام سے لوگ ہیں مگر ان کے اوصاف غیر معمولی دکھائے گئے ہیں۔ یہاں تک کہ شنوی، شعلہ عشق، میں ایک

ور نہ لکھنؤ میں تو عشق کے معاملے میں اتنی خلش بھی کسی کو گوارا نہ تھی۔
 یہ لکھنؤ تھا۔ اس میں عورت اور عشق کی گرانی و نایابی کا سوال ہی شاید کبھی پیدا نہ ہوا
 ہو گا۔ وہاں تو انشا کو اپنے اقا عیسیٰ قفاعیل کے لئے بھی پری خانم کی فراوانی میسر
 تھی۔ ایسے میں خلش کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ جس سے کوئی شعلہ عشق ظہور
 میں آتا۔

اس فضا میں داستان نگاری کا ظہور ہوا۔ اس صنف کا
 شاہکار مثنوی سحر البیان ہے مگر دسھر البیان، میں عجب طرح کی داستان ہے
 اس کی ترکیبی اور امتزاجی حیثیت نے آج تک صحیح معنوں میں اس کے لئے کسی
 موزوں صنفی تقسیم کی گنجائش پیدا نہیں ہونے دی۔ یہ اصولاً ایک داستان ہے
 اس کا انجام رومانوں کی طرح کامیابی و بامرادی ہے اور اس لحاظ سے اس کو ایک
 کامیاب رومانی کہانی کہا جاسکتا ہے، مگر اس کے باوجود اس کو خالص رومانی
 بھی نہیں کہا جاسکتا۔ اس کے رومانی اور داستانی رشتوں کے اندر حقیقتوں کا
 رنگ اس طرح ملا ہوا ہے کہ ایک ذرا سی توسیع خیال کے ساتھ اس کو حقیقت
 کی ایک صنف قرار دیا جاسکتا ہے۔

ہمارے تنقیدی ادب میں رومانیت اور حقیقت نگاری کا گزشتہ پندرہ
 بیس برس میں بڑا چرچا رہا ہے اور رومان اور حقیقت کی دنیا کے مابین فاصلوں
 کو بڑھا چڑھا کر دکھایا گیا ہے۔ چنانچہ رومانی مختصر افسانہ، حقیقت پسندانہ مختصر کہانی
 و رومانی ناول، حقیقت نگارانہ ناول وغیرہ کے عنوان اکثر دیکھنے سننے میں
 آتے رہے ہیں۔ مگر غور کیا جائے تو رومان اور حقیقت کی یہ تفریق فن اور ادب
 میں پہنچ کر کچھ زیادہ نہیں رہ جاتی۔ ایک اعلیٰ رومانی کہانی کو
 حدود خیالی اور فرضی ہونے کے باوجود حد درجہ حقیقی بھی ہونا چاہیئے۔

اور گہری قسم کی حقیقت نگاری مراد نہیں جو زندگی کو "الفی اللہ" ننگے لباس میں پیش کرتی ہے۔
یہ وہ حقیقت نگاری ہے جو ہر حال تصویر کشی میں سچائی اور حقیقت سے منحرف نہیں ہوتی۔
_____ کہانی میں پلاٹ ہوا کرتا ہے اور ہر پلاٹ ایک داخلی یا خارجی کش مکش کا
متقاضی ہوتا ہے۔ انسانی زندگی کی کوئی کش مکش، انسان اور پھر انسان اور انسان
انسان اور سماج، انسان اور قدرت کی پوشیدہ طاقتیں، انسان کے اپنے اندر کے
مخالف قوتوں کی باہمی لڑائی۔ _____ ان آدمیوں میں سے کوئی نہ کوئی
آدمی نش و ناول، مختصر کہانی اور ڈرامہ کے اندر موجود ہوا کرتا ہے۔ _____
اس لحاظ سے سحرالبیان، ایک اچھا منظوم ناول بھی ہے۔ اس کی کش مکش چند در چند
اور اس کی آدمیوں میں خاصا مہم آزمائشیں۔ _____ یوں اس کی کہانی کا لطف کہانی
سے بھی پیدا ہوتا ہے اور اس شاعرانہ حسن بیان سے بھی جس کا جواب اردو نظم میں کہیں
موجود نہیں۔ _____ اور پھر اس منظوری اور وصف نگاری سے بھی جس
کو اردو نظم کے نقطہ نظر سے بے مثال ہی سمجھنا چاہیے۔ اس ساری چیز کی تہہ میں زندگی
کی سچی اور حقیقی تصویر بھی نظر آتی ہے جس میں شاعر کے قلم نے خوبصورت رنگ بھر
دیے ہیں۔

جس طرح ہندوستان میں مغلوں کا فن تعمیر تاج محل کی شکل میں کمال پا کر
پھر زوال کے راستوں کی طرف ہٹ گیا، اسی طرح "سحرالبیان" کے بعد منظوم
کہانی کا فن بھی پیچھے ہٹ کر زوال پذیر ہو گیا۔ _____ "سحرالبیان" کی تقلید
یا اس کا حریفانہ جواب دونوں باتیں ممکن نہ تھیں۔ _____ مگر یہ بھی ممکن نہ تھا
کہ میر حسن دلی دوائے، کی کہانی کا جواب لکھنؤ والوں کی طرف سے نہ دیا جاتا، چنانچہ
لکھنؤ والوں نے "گلزار نسیم" کی صورت میں جواب پیش کر ہی دیا۔ _____
مگر یہ کیا جواب تھا؟ _____ طلسمات کی مجرب آفرینی:

چوں نہ دیدند حقیقت رہا فسانہ زودند

گلزار نسیم، عجائبات کا ایک شیش محل ہے۔ اس میں با فوق الفطرت عنصر
آٹے میں نمک کی بجائے یوں ہو گیا کہ نمک ہی نمک ہو گیا۔ آٹا کم سے کم —
اس کی کہانی انسانی کم، جتنی زیادہ ہے۔ واقعات میں جادو کی طرح شہدے ہیں
اور کرداروں میں نہ معقولیت ہے، نہ غیر معمولیت بلکہ سراپا غیر معقولیت یا نامعقولیت
ہاں باتیں بڑی مقفیٰ ہیں — شاید میر حسن کا قافیہ

تنگ کرنا مقصود تھا، حد ہے — گلزار نسیم، کا تکلف تو سراپا
تکلیف کی سرحدوں سے جا ملتا ہے — اس کے پڑھنے والے کی توجہ
اس کے آراستہ پراستہ بیان میں اُلجھ کر رہ جاتی ہے، کہانی کی طرف یا مناظر کی مصوری
کی طرف جاتی ہی نہیں — گلزار نسیم، جادو کا کھیل ہے۔ اس میں کردار کی
صفائی سے زیادہ ہاتھ کی صفائی کا اکر رہا ہے — مگر ایک بات ہے
کہ لکھنؤ کا یہ جواب الجواب اپنے خاص فن کے لحاظ سے مسکرت اور دندراں شکن ضرور
ثابت ہوا اور وہ اس طرح کہ پھر کسی دلی دلے کو یہ بہت نہ ہوئی کہ وہ لکھنؤ والوں
کے منہ آتا — پھر بھی زبانے نے فنیہ کچھ اور ہی دیا اور وہ یہ کہ
کہانی تو میر حسن ہی نے لکھی، ہاں دیا شنکر نسیم بھی پڑ تکلف بیان کے شہدے دکھا کر
کچھ لوگوں کو خوش کر گئے۔

گلزار نسیم، دراصل انتہائی رد عمل کا مظاہرہ ہے۔ کہانی میں حقیقت اور سچائی
کی اس تحریک کے خلاف جس کی چند صورتیں اردو کی اولین تنویروں میں ملتی ہیں —
زندگی کی تلخیوں کی تصویر تو ان تنویروں میں بھی کچھ زیادہ نہیں آئی، مگر وہ تنویریں
سچائیوں کے قریب پہنچ رہی ہیں۔ لیکن گلزار نسیم، نے تو ان سچائیوں کے قریب سے
ہو کر گزرنا بھی نہیں چاہا — یہ بچوں کی تخیلی سطح کی کہانی ہے مگر افسوس

یہ ہے کہ یہ بچوں کے کام کی بھی نہیں کیونکہ بچے اس کی زبان کو سمجھ نہیں سکتے، لہذا
یہ صرنا بوڑھوں کے پڑھنے کی چیز ہے، جن کی زندگی عبارت ہے بس لفظوں اور
محاوروں کی مشق سے!

ابھی لکھنؤ والے انگلزار نسیم کی محاورہ بندی اور تکلف ہی کا لطیف اٹھارہ تھے
کنو اب مرزا شوق نے شاید خواب و خیال، (میر اثر) سے متاثر ہو کر اردو لٹریچر
کو بھر حقیقت کے قریب لانے کی کوشش کی۔ اب اثر تو خواب و خیال، کی دنیا کے
آدمی تھے۔ ع

ہیں خواب میں، منزل جو جا گئے ہیں خواب میں
لیکن شوق اسی گناہ و ثواب کی اقلیم کے ایک فرد نکلتے جس کو انسانوں کی زندہ دنیا
کہا جاتا ہے۔ شوق کی مثنویوں میں 'زہر عشق'، ایک تلخ انجام قصہ ہے۔ اس کی
سب سے بڑی خوبی اس کی عمومیت ہے۔ اس کی ہر دہن ایک گنہ گار مگر ثابت
قدم لڑکی ہے۔ مگر اس کی شان یہ ہے کہ اس کے گناہ میں بھی موصوفت
کارنگ نظر آتا ہے۔ ہر حال حقیقت بلکہ واقعیت کا یہ منظم
قصہ ہمارے اپنے دور کے مقبول تصورات سے جا ملا ہے۔ شوق کی باتی مثنویاں
بہار عشق، فریب عشق اور لذت عشق (اور یہ آخری کچھ مشکوک ہے) یہ مثنویوں
عمومیت اور عوامیت کی نائندہ ہیں۔ اور یہی ان کی خصوصیت ہے۔
موجودہ دور کے نقادوں نے شوق کو قصہ گوئی اور حقیقت نگاری کے
سلسلہ میں بڑی اہمیت دی ہے۔ اور میں بھی کچھ اہمیت
ضرور دیتا ہوں) مگر میرا گمان یہ ہے کہ ہمارے نقادوں نے کچھ کچھ انتقام کے
بندے سے سرشار ہو کر اپنے سے پہلے دور کی ایک زیادتی کا بدلہ لیا ہے
ہم سے پہلے کے دور میں شوق کی مثنویاں

زیرِ عشق، خصوصاً ————— ممنوع و معتبور رہی ہے ————— اس کا
 بدلہ نئے نقادوں نے، جن میں ہمارے فلسفی صوفی عبدالماجد بھی شامل ہیں، یوں لیا
 کہ شوق کو طاسطائی اور گوسٹے اور ہارڈی سے جا ملایا، ————— مگر مجھے
 بڑے ادب سے یہ عمرض کرنا ہے کہ یہ سب عقابلے اور موازنے غلط ہیں۔ میں ایک
 پیرانی اصطلاح کے مطابق ان کوششوں کو دمکابروہ، خیال کرتا ہوں۔ شوق کی
 شوقیوں کی خوبی یہ نہیں کہ ان میں گناہ کی تقدیس کی گئی ہے بلکہ (خاص کر زیرِ عشق میں)
 یہ ہے کہ جذبات نگاری کی ایک اچھی مثال ان میں ملتی ہے ————— گناہ
 اور محبت کے درمیان جو طویل فاصلے موجوں میں ان کو نظر انداز کر کے ہر گناہ کو ارفع
 ثابت کر دینا موجودہ دور کے انتقامی احساس کا نتیجہ ہے ————— انہیں شوق
 کی (بقول عبدالماجد) ”بے حیائی پر اتنا اعتراض نہیں جتنا زیرِ عشق“ کے ہیرد کی
 بے حسی اور بے وفائی بلکہ غدری پر اعتراض ہے۔ شوق کی شوقیوں میں فریب دہی
 اور دغا بازی کی خوفناک مثالیں ملتی ہیں ————— ان کو انسانیت کے کسی
 تصور کی رو سے اچھا نہیں کہا جاسکتا ————— ہر وہ ادب جو ضمیر داری
 سے نہیں ابھرتا اور ضمیر داری کو نہیں ابھارتا وہ ادب انہیں انسانیت کی بارگاہ
 غفلت میں سوئے ادب کا درجہ رکھتا ہے۔ شوق کی شوقیوں میں (خصوصاً ہمارے عشق
 میں) غریبانی بھی ہے مگر غریبانی پر کوئی خاص اعتراض نہیں ————— اعتراض
 اگر ہے تو اس پر کہ ان کی شوقیوں کے اندر سے ان کے دیانت دارانہ مطالبے کے
 بے درو اور ضمیر داری کا کوئی بڑا تصور پیدا نہیں ہوتا ————— خود زیرِ عشق
 کی مہجین کی معصومیت بعض اوقات مجرد و مشکوک نظر آتی ہے اور حقیقت نگاری
 کے اعتبار سے بھی شوق نے منطق اور امکان وقوع کے سلسلے میں بہت سی
 ٹھوکریں کھائیں ہیں ————— یوں مہجین کے انداز جاں سپاری سے

ہمدردی ضرور پیدا ہوتی ہے ————— پچھلی صدی میں شوق کی مثنویوں پر اعتراض اس لئے نہیں ہوئے تھے کہ ان میں عریانی ہے یا ان میں محبت کا قصہ بیان ہوا ہے، بلکہ اس لئے ہوئے تھے کہ ان میں فریب دہی کی تلقین اور غداری کی تقلیدیں تھیں ————— اور اس طرح کے کردار کے ایسے نمونے خوبصورت شاعرانہ سانچوں میں ڈھل کر سامنے آتے تھے جو اگر زندگیوں کے لئے قابل تقلید بننے لگیں (جیسا کہ بالکل ممکن ہے) تو فریب، غداری اور بیوفائی ایک مسدک حیات بن کر ایک ہلاکت خیز مذہب بن سکتا ہے :

دیمان ہر بہت پیغارہ جو زنجیر سوانی

عدم تک بیوفا چرچا ہے تیری بیوفائی کا

! ————— اور عجب یہ ہے کہ اس کو محبت کے نام سے یاد کیا جاتا ہے

اور اینا کر تینا اور در تھر کے الم سے مشابہت دیدی جاتی ہے ————— شاید اس میں شوق اتنا قابل عتاب نہیں جتنے وہ عظیم نقاد قصوروار ہیں جن کے قلم نے شوق کی مثنویوں پر تنقید کرتے ہوئے عشق کی بہار بے خزاں دکھا کر دراصل خود عشق کی زبانی لذت حاصل کی ہے۔

میری یہ رائے سخت ہے اور یہ عظیم نقادوں کی شان میں بڑی گستاخی ہے جو لائق تعزیر بھی ہے مگر جس قصہ کے ہیرو کا انجام وہ ہزدئی ہے جس کا ثبوت ذیل کے آخری اشعار میں ہے اس کی بھرت افزائی اور انسانیت آموزی کے متعلق کوئی کیا اچھی رائے قائم کرے گا۔

حاصل اتنا ہے اس کہانی سے

ہم رہے جیتے سخت جانی سے

عشق میں ہم نے یہ کمائی کی

دل دیا غم سے آشنائی کی

!۔۔۔۔۔! غم سے آشنائی کی! کیسے؟ جھوٹ موت

کا زہر کھا کر۔۔۔۔۔ مگر ع

ہم نے چاہا تھا کہ مرجائیں سودہ بھی نہ ہوا

یہ کردار عظیم؟۔۔۔۔۔ میں اس تنقید آرائی کو کبھی مدد ہی کی ایک
غلطی کے خلاف محض ایک جذبہ انتقام خیال کرتا ہوں جس نے ان مثنویوں کو ممنوع
الاشاعت قرار دے کر ان کو مقبول بننے میں مدد دی تھی۔

شوق کا اصل کام اور اصل یہ ہے کہ انھوں نے لکھنوی قصہ گوئی کو فلسفہ
اور جادو سے آزاد کر کے صفائی زبان کے جادو سے سامعین کو محسوس کیا۔ داستان
کی طوالتوں سے توجہ ہٹا کر عام مگر سچی قلبی کیفیتوں کے مؤثر وسیلوں سے کام لے کر
کہانی کو کہانی کی حیثیت سے سننے کے قابل بنایا۔ پھر انھوں نے عام زندگی کی
داخلی وسعتوں کا تصور بھی دلایا۔۔۔۔۔ اور ایک حد تک مختصر کہانی کی

صرف قدم بڑھایا اور یہی ان کا خاص کام ہے اور مثنوی میں

اور ہر چند کہ انھوں نے محبت میں فریب اور دغا کا عنصر شامل کر کے اپنے فن کو
بے آبرو بھی کیا مگر ان کا مذکورہ بالا خاص کام اردو مثنوی نگاری اور قصہ گوئی میں
نظر انداز نہیں ہو سکتا۔

اردو مثنوی کی جذباتی یا معنوی روح کی یہ مختصر سی سرگزشت تھی جس کی
مزید تفصیل بھی ممکن ہے مگر بے ضرورت! اس روداد میں مومن کی مثنوی قول نہیں،
داغ کی فریاد داغ، اور داجہ علی شاہ کی دھڑن اختر، کو بھی شامل کیا جاسکتا ہے۔
یہ آپ بیتیاں ہیں مگر ان میں قصہ پن کم ہے، خود کی ترجمانی زیادہ ہے۔ کہانی تب
ہی کہانی بنتی ہے جب اس میں خود کے ساتھ دوسرے افراد کی شرکت بھی اتنی ہی

یہ پناٹ ہی پر منحصر ہوتا ہے کہ ماحول میں چلتے پھرنے والی دنیا کو متعلقہ واقعات میں اچھی طرح شریک رکھا سکے۔ میر کی 'دریا'ے عشق، میں پلاٹ نسبتاً زیادہ پہلو دار ہے اور میدانِ عمل کی وسعت بھی زیادہ ہے۔ مگر میر کے یہاں کردار نگاری اور محل اور مقام کی مصوری نا تمام و ناقص ہے۔ انہوں نے واقعات کی خوشنماکی اور الم انگیزی سے تاثر پیدا کیا ہے۔ اپنی مصوری اور کردار نگاری سے یہ نتیجہ حاصل نہیں کیا۔ کہانی کے اعتبار سے ہمیں سب سے زیادہ قابلِ توجہ فنی عناصر میر حسن کی دسحر البیان، میں ملتے ہیں۔ اگر میر حسن نے اس کا ڈھانچہ داستان کی طرح کا نہ رکھا ہوتا اور قصے کو زندگی اور حقیقت کی ترجمانی کے مقصد سے ترتیب دیا ہوتا تو دسحر البیان، کا درجہ اس کے موجودہ درجے سے بھی بلند تر ہوتا۔ مگر میر حسن صرف قصہ گو ہونا چاہتے تھے۔ بھرت افزائی کا کوئی مقصد ان کے سامنے نہ تھا۔ اس کے باوجود بہت سے اعلیٰ فنی انداز ان کی مثنوی میں موجود نظر آتے ہیں۔

مثال کے طور پر ایک تو یہ دیکھئے کہ انہوں نے پلاٹ کو زیادہ سے زیادہ پہلو دار بنانے کی کوشش کی ہے۔ واقعات کا ارتقا کافی پیچیدہ راستوں سے گزر رہا ہے۔ اس راستے میں مافوق الفطرت عنصر بھی شریک ہو گیا ہے۔ پری کا نمودار ہونا اور شاہزادے بے نظیر کو اٹھا کر لے جانا۔ پھر کل کا گھوڑا۔ اور اس کی کل دار رفتار وغیرہ مگر ان سب کے خلاف عقل و واقعات سے قصہ کی راہیں کشادہ ہوئی ہیں، ر کی نہیں۔ ان میں تکلف بھی معلوم نہیں ہوتا۔ قصے میں تحریر اور کشاکش کا عنصر بھی اسی سے پیدا ہوا ہے۔ یہ مافوق العادیت عنصر ہونے پر بھی نہ ہونے کے برابر ہے۔ اور داستان اور رومان کی دنیا میں تو اس پر کوئی قدغن بھی نہیں۔ پرستان کا تصور بھی

انسانی آرزوؤں کی ایک خیالی صورت ہے اور کبھی کبھی انسان اس رنگ میں سوچا بھی کرتا ہے، لہذا ایک حد تک یہ بھی حقیقت کے اندر ہے اس سے باہر نہیں۔

مگر سحرالبیان کی خوبی اور دلچسپی اس کے مجموعہ واقعات اور تنظیم واقعات میں اتنی نہیں جس قدر ان کے "فن فضا سازی" یا تخلیق فضا کے فن میں ہے۔ میر حسن اس معاملے میں ہماری پُرانی منظومات کی دنیا کا شاید سب سے بڑا فن کار ہے۔ اب ملاحظہ فرمائیے؛ تنظیم واقعات کے اندر اندر اور ان کے سرائے میں دوسرے رنگ کس کس خوبی سے چہرہ نمائی کرتے ہیں۔ اول ایک ایک شخص کی عاشقانہ زندگی کے دو درخ دکھائے گئے ہیں۔ ایک کو آپ چاہیں تو مثبت کہہ ڈالیں، دوسرے کو منفی،۔۔۔ بے نظیر سیر۔۔۔ مرکز توجہات۔۔۔

والد کی محبت کا مرکز۔۔۔ ماہ رخ پری کا معشوق۔۔۔
بدر منیر کا معشوق۔۔۔ اس کے بعد دیکھئے وہ بدر منیر کا عاشق بھی ہے۔
بقول نظری، معشوق عاشق پیشہ ہیں۔ جذبات کے انوکھ اس کے کتنے رخ اور روپ ہیں جو ایک ہی شخص کی ذات کے افق سے نمودار ہو رہے ہیں۔ نجم النساء، وزیر ادا کی جنوں کے بادشاہ فیروز شاہ کی عاشق بھی معشوق بھی، دوسری طرف بدر منیر کی سہیلی اور دوست ہراز بھی، غرض مثبت اور منفی یا جذبات دور رنگ کا عجب عالم نظر آتا ہے۔

سحرالبیان میں رفاقت اور ہمدردی کا بھی عجب رنگ ہے۔ فقہ گو نے اس پر نظر رکھی ہے کہ کوئی اجتماعی جذبہ خواہش کے لئے خوش گوار ہو۔ چنانچہ کہانی میں رفاقت اور انسان دوستی عام ہے۔ پھر میر حسن نے ہجوم، مجمع، جھگڑا کو بجا بڑی اہمیت دی ہے اور یہ ہنگامے فضا کی تخلیق میں بھی بہت مدد ثابت ہوئے ہیں۔ اس کے علاوہ ساقی سے خطاب جو ہر فصل کے آغاز میں ہے، وہ بھی فضا کو رنگین بنانے میں مددگار

ثابت ہوا ہے۔

زندگی ایک پیچیدہ شے ہے۔ قفقہ لکھنے والا اگر باشعور ہے تو زندگی کے
اس پیچ و خم یا زندگی کی اس دعوپ چھاؤں کو ضرور پیش نظر رکھے گا۔ دسرا بیان ہوتا
خوشی و غم کے کئی دور اور کئی کئی زمانے باری باری سامنے لائے گئے ہیں۔ بے نظیر
کا باپ اور لاد سے محروم غم! بے نظیر کا تولد
خوشی! ماہ رخ پری اٹھا کر لے جاتی ہے غم!
بدر منیر سے ملاقات خوشی! پھر جدائی غم!
باپ سے پھر ملاقات خوشی! اور پھر خوشی ہی خوشی
تاکہ لوگ داستان سن کر اور پڑھ کر آخری تاثر خوشی کا ہی لیں۔ اگرچہ
زندگی کی حقیقت کبھی کبھی اس سے مختلف بھی ہوتی ہے مگر دستور حیات کی تلخ انجامیوں
کو دیکھ کر انسان کبھی کبھی اس کو بھی ضروری خیال کرتا ہے کہ کچھ دیر حقیقت سے آنکھیں
بند کر لے اور چند لمحے فریب خیال کی دنیا میں آزادانہ چل پھرے
! غالب کی یہ آزادانہ مستانہ خرامی تو یہاں تک پہنچ گئی تھی:

مستانہ لمے کردوں ہوں رہ وادی خیال

تا باز گشت سے نہ رہے مدعا بکھے!

یہ حسن بھی آخر اسی وادی خیال میں پہنچ جاتے ہیں اور یوں غزل سرائی کرتے ہیں:

انھوں کے جہاں میں پھرے جیسے دن

ہمارے تمہارے پھرے ویسے دن

بلیں سب کے پھڑے الہی تمام

بہ حق محمد علیہ السلام

ہوئے جیسے وہ شاد ہوں شاد ہم

رہیں شہر میں اپنے آبا و اہم !

دسمرا البیان، کی تنظیم واقعات میں اگر بہت سی خوبیاں ہیں تو کچھ عجیب بھی ہیں۔ مثلاً واقعات کے ارتقا میں تعمیل، کمی کڑیوں کا خاف (شاید یہ نظم کی ضرورتوں سے ہوا ہو) پھر عاشقانہ زندگی میں بے ضرورت لذت پرستی ————— عشق کا اوزان رنگ، ان سب معاملات میں لوگ زمانے کو معطون کر کے میر حسن کو معاف کر دیتے ہیں مگر میں میر حسن کو معطون کرتا ہوں کیونکہ ارباب کمال اپنے زمانے سے بلند تر ارادوں اور آرزوؤں کے لوگ ہوا کرتے ہیں۔ ————— ان صورتوں میں میر حسن اپنی ہی آرزوؤں کے ہاتھ سے مجبور ہوئے۔ مگر یہ بد بخت شے ————— آرزو ————— بھی تو بُری ظالم شے ہے۔ اس کے پنجے سے فح کر نکالے بھی تو کوئی کیسے نکلے۔

میر حسن کے قصے میں کردار نگاری کا جو ہر بھی ہے۔۔۔۔۔ داستانوں
کے کردار غیر معمولی اوصاف کے لوگ ہوا کرتے ہیں، سحر البیان، کے کردار بھی
اکثر غیر معمولی سے لوگ ہیں۔۔۔۔۔ مگر عجیب بات یہ ہے کہ یہ کردار عموماً غیر
معمولی ہونے کے باوجود ادھر سے ادھر محسوس نہیں ہوتے۔۔۔۔۔ کہانی
کی فضا میں خاصے مانوس نظر آتے ہیں۔ ہاں ایک بے نظیر کا کردار ہے جو بہت جدا
ہے۔۔۔۔۔ شاید میر حسن مردوں کی، خصوصاً بے نظیر کی قسم کے مردوں کی
کردار نگاری کی اہلیت یا ذوق نہیں رکھتے۔ ہاں عورتوں کے کردار اچھے بنائے ہیں،
خصوصاً انجم النساء کی قسم کی عورتیں انہیں بہت اچھی لگتی ہیں۔ زمیں، شوخ، چلبلی، ننھی
منٹی۔۔۔۔۔ ستارہ سی، قیامت شریر۔۔۔۔۔! زیادہ جگ جگ کرتا
ہو احسن بھی تو کبھی کبھی انسان کو منفعل کر دیا کرتا ہے۔۔۔۔۔ اور محبت (محض محبت)
بھی تو طبیعتوں کو کند کر دیا کرتی ہے۔ محبت میں ذہانت، گفتگو کی طراری اور طبع کی شفی
یہ میر حسن کے مرغوبات کی اپنی دنیا ہے، اس دنیا کی تصویر انھوں نے

بڑی شوخ بنائی ہے! ————— مگر سحرالبیان، صرف نجم النساء کی کہانی نہیں، اس میں بدر منیر بھی ہے، اس میں بہت سے مرد بھی ہیں۔ بہت سی اور عورتیں بھی ہیں ————— بادشاہ بھی ہیں، وزیر بھی، کنیز بھی ہیں اور خواص بھی ————— گلے والیاں ہیں، روالنجومی، پنڈت ہیں، حمام کے ملازم ————— جن اور پریاں ہیں ————— عرض گونا گوں اور انواع اقسام۔ یہ سب حقیقی کردار ہیں مگر میں سب type: منفرد کردار دنیا میں ملتے بھی کب ہیں، خصوصاً اس لکھنؤ میں، ہاں نجم النساء وزیر زادی ہے جو کبھی کبھی نمودار ہوتی ہے اور وہی ایک منفرد کردار ہے سحرالبیان کا ————— فقط! ————— مگر افسوس یہ ہے کہ یہ قصہ کاشا نوی کردار ہے۔

میر حسن نے کردار نگاری دو طرح کی ہے۔ کرداروں کے اوصاف کے تفصیلی بیان سے بھی اور واقعات کی رفتار سے بھی۔ اس کے علاوہ کردار سازی میں مکالموں سے، عادات کے عملی اشاروں سے (مثلاً ۴ کوئی لے کے زیر زخندان چھڑی) کنایات سے اور فضا کے حوالوں اور جھلکیوں سے بھی خوب کام لیا ہے۔

قصوں اور کہانیوں میں محل و موقع کی تصویر کشی بھی کہانی کا ماحول تعمیر کیا کرتی ہے۔ میر حسن نے بھی تصویر کشی کی ہے مگر ان کی تصویر کشی کا ایک بڑا عیب ہے تصویر میں شاعرانہ اور خیالی عنصر۔ دوسرا عیب ہے تصویر کشی کا انتشاری رجحان یعنی جزئیات کی فہرست سازی، نہ کہ ان کی منتخب تنظیم۔ مگر ان عیبوں کے ساتھ بہت سے اوصاف بھی ہیں وہ مجمع اور انسانی تقریبات کے اچھے مصور ہیں۔ وہ still life میں بھی انسانوں کی شرکت سے لبیل پیدا کرتے ہیں ————— وہ زیادہ چمک دار چیزوں اور شوخ رنگوں کے دلدادہ ہیں اور چاندنی میں اندھیرے سے زیادہ روشنی دکھاتے ہیں۔

میں نے سحرالبیان کے تبصرے میں ذرا زیادہ طول سے کام لیا ہے، کیونکہ

بالا اتفاق یہ ہماری منکوم کہانیوں میں ایک لافانی شاہکار ہے اور کوئی دوسری کہانی اس کے برابر نہیں رکھی جاسکتی۔ یوں گلزار نسیم کا بھی بڑا چہچاہے مگر اس کی شہرت اس کے مخصوص طرز بیان کی وجہ سے ہے جس میں علمیت اور فصاحت کے اظہار پر زیادہ نظر ہے۔ موعانی بیان کا خاص خیال رکھا گیا ہے اور تفصیل سے دانستہ بچنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اور یہ ہیں سب سے بڑی ٹھوکہ نسیم نے کہانی ہے۔ کہانی اور تفصیل سے اجتناب، اشاروں سے تاثر پیدا کرنے کے مواعیل میں تو سادہ اوقات شاعری بھی ہار جاتی ہے چہ جائیکہ کہانی۔ ایک خوبی اس مثنوی کی قابل ذکر ہے اور وہ یہ کہ اس کا پلاٹ زیادہ پیچ دار ہے۔ اس میں واقعات کے کئی سلسلے، تجربوں کے کئی مرحلے اور مخلوقوں کے کئی طبقوں جو بار بار سامنے آتے ہیں۔ اگر نسیم کہانی کے دوسرے تقاضے بھی پورے کر دیتے تو گلزار نسیم خوب چیزیں جاتی مگر کہانی کے دوسرے تقاضے پورے نہیں ہوئے۔ اس میں فضا بڑی غیر فطری ہے اور کردار نگاری تو موہنی نہیں سکی۔ اس کے علاوہ تشظیم واقعات کا احساس بھی بالکل نہیں۔ پھر یہ اچھی داستان بھی نہیں کیونکہ داستان میں بھی تو انسانی زندگی کا عکس ہی ہوتا ہے اور غیر معمولی پیمانے پر۔ یہ بھی ایک غلط فہمی ہے کہ داستان کو سچائی کے کچھ غرض نہیں۔ واقعہ یہ ہے داستان کھنچ خیر خیزی کا نام نہیں، یہ تو معقول تحیر خیزی ہے ورنہ اس کا بچوں کا کھیل یا بچوں کی کہانی جانا یعنی ہے۔

اب آخر میں پرنواب مرزا شوق کا تذکرہ؛ شوق کا بڑا اکا (جس جھٹک میں کچھ چکا) سادہ کہانی اور اس میں جذبات کی کامیاب مدوری ہے۔ ان کی کہانیاں خارجی تفصیل سے زیادہ دلی مچی نہیں رکھتیں۔ واقعات کے سادہ سلسلوں کے اندر مکالمے کا لطف اور علو و جذبات کے گہرے رنگ دکھانا شوق کا اصل میدان کمال ہے۔ شوق کرداروں کے شدید تضاد دکھا کر المیہ احساس کو ابھارنے میں بھی کامیاب رہے ہیں۔ مگر یہ کہنا کہ وہ جذبات کا Catharsis: بھی کر سکتے ہیں یا کر سکتی اہلیت رکھتے ہیں، کچھ ابھی اس کا اندازہ نہیں ہوا۔ Catnarsis کے لئے وہ Graveness اور احساس خیز اور تفکر خیز خوف و ہشت کا

عصرِ فردری ہوتا ہے۔ اس کا یہ سارا عمل Grave ہوتا ہے مگر شوق نے انسانی زندگی میں محبت کے ساتھ جو تعویذ کیا ہے۔ اس میں Grave ہونے کے امکانات کم ہی ہیں۔ البتہ یہ ماننا پڑتا ہے کہ مجسمین کے انجام سے ایک سنجیدہ تاثر ضرور پیدا ہوتا ہے۔ مگر سرور کے کردار اور مجسمین کی ضرورت سے زیادہ یہی ان پذیر طبیعت نے سنجیدگی کی فضا پیدا ہونے نہیں دی۔ یہاں مقابلہ فطرت کی قوتوں سے اتنا نہیں جتنا ایک فریب کار عاشق سے یا ایک بھول عادات والے سرور سے ہے۔ اور المیہ شاید اسی بات میں ہے کہ سرور نے خود اپنے ہی سرور کے بھول کردار کی شکار بن گئی اور یہ بھی ایک بات ضرور ہے جس کے لئے شوق کو جدت کی داد دینا پڑتی ہے!

شوق کی مثنویوں کی قبولیت کے اسباب میں ان کی سادہ اور دل کش زبان، جذبات محبت کی تصویر کشی اور پداٹ کی سادگی اور عمومیت ہے۔ ان کی کہانی محض کہانیاں ہیں جن میں طبع انسانی کی اثر پذیر پیری اور دوسری طرہٴ لباس کی نگرانی کے چوکھٹے والے انداز مؤثر طریق سے پیش کئے گئے ہیں۔

دور جدید میں شوق کا قبول عالم ایک ہم مذاقی کی وجہ سے ہے۔ نئے زمانے کی جنسی آزادی مجلسی رکھ رکھاؤ کی شکست اور عریاں حقیقت نگاری کے رجحان کے تحت اردو ادب میں جو ذوق عام ہوا ہے، شوق کی مثنویوں میں اس کا مزا ملتا ہے۔

اردو کی منظوم فقہ گوئی کے متعلق یہ سرسری سے خیالات ہیں۔ مگر اس واقعہ سے چشم پوشی نہیں کی جاسکتی کہ ہمارے یہ منظوم قصے اپنی ایک خاص فضا اور اپنا ایک خاص ماحول رکھتے تھے۔ ان کو اسی پس منظر کے حوالے سے دیکھا اور سنا جائے تو ان میں کئی قسم کی خوبیاں ایسی نظر آئیں گی جو یوں نظر انداز ہو جاتی ہیں۔ ورنہ ان قصوں سے گاہے گاہے ہم کچھ ایسی توقعات رکھتے لگتے ہیں جو ان سے اصولاً رکھنی نہیں چاہئیں۔ وجہ یہ ہے کہ جہاں نئے زمانے میں کہانی کا فن اصولاً زندگی کے نقطہ نظر سے ترقی پذیر ہوا ہے، وہاں پرانے زمانے کا فن فقہ گوئی اصلاً تخیل کے گرد گھومتا ہے اور تفریح و دلچسپی شاید اس کا واحد مقصد ہے (ماسوا صوفیانہ تمثیلاں لعد کہانیوں کے)

چنانچہ ہمارا اچھے سے اچھا قصہ بھی اس الجھن سے آزاد نہیں۔۔۔۔۔ اور مجھے تو اس موقع پر
 پر اکبری دور کے عقل پسند حکیم ابوالفضل کا ایک قول یاد آتا ہے جس میں اُس نے اپنے دور کا
 تفوق جتاتے ہوئے کہا تھا کہ ہمارے زمانے کو پُرانے زمانے پر یہ تفوق حاصل ہے
 کہ ہمارے دور میں لوگ عقل کی مدد سے چلتے ہیں اور اگر ہجرت سیکھنی ہو تو انسانوں ہی سے
 سیکھتے ہیں۔ مگر یہ پُرانے لوگ بھی عجیب لوگ تھے کہ کہانیوں کے بغیر حکمت و ہجرت تک
 پہنچتے ہی نہیں تھے، انہیں کبھی ہجرت بھی حاصل کرنا ہوتی تو دیکھ لیا کہ دمنہ، کے جانوروں،
 پرندوں اور درندوں سے سیکھتے تھے۔۔۔۔۔ انسان ہو کر جانوروں سے یہ دانش
 آموزی؟ اور سید علی عقلی راہ کو ترک کر کے کہانی کو حکمت اندوزی کا یوں ذریعہ بنانا،
 کچھ عجیب ایسی بات ہے۔۔۔۔۔ مگر میں نہیں کہہ سکتا کہ ابوالفضل کے اس طنز
 کا رُخ صرف زمانہ قدیم ہی کی طرف ہے یا خود دور جدید بھی اس کی زد میں آتا ہے۔
 دور جدید کو بہر حال سوچنا تو ہے۔

قصیدہ — ایک فن، ایک اسلوب تعمیر

دو حاضرین قصیدہ بے طرح بدنام ہوا۔ یہاں تک کہ قصیدے کا نام سنتے ہی طبیعوں میں
تکدر پیدا ہونے لگتا ہے اور میں بھی عجیب ہوں کہ قصیدے کی اس غیر مقبولیت کے باوجود اس پر
مضمون لکھنے کا ارادہ کر رہا ہوں۔ میری اس جرأت کا باعث یہ ہے کہ میرے نزدیک قصیدے
کے حق میں بھی کچھ باتیں کہی جاسکتی ہیں۔ اس کی بدنامی مسلم لیکن اس کے حق میں کچھ کہنے کی بھی
ایک وجہ موجود ہے۔ سب سے پہلے یہ فرض کر لیجئے کہ قصیدے میں کوئی شاعرانہ خوبی نہیں، پھر
بھی اس سے تو انکار نہیں ہو سکتا کہ صنف قصیدہ قدیم اصناف سخن میں ایک مقبول اور باوقار
صنف تھی، بلکہ عرب کے نزدیک تو شاعرانہ کمال کا مدار ہی قصیدہ نگاری پر تھا۔ پھر جب
فارسی شاعری کو ترقی ہوئی تو قصیدہ نگاروں نے اس عمارت کو اتنا رفیع اور وقیع بنایا
کہ قصیدے کے بغیر شاعرانہ کمال ناممکن سمجھا گیا۔ غرض قصیدہ آجکل کچھ بھی نہ ہے تو بھی تاریخی
جہتیت ضرور رکھتا ہے۔ میں اس کے اسی تاریخی کردار کا ذکر اس مضمون میں کرنا چاہتا ہوں۔
قصیدے پر سب سے بڑا اعتراض یہ ہے کہ شاعر اس کو بادشاہوں اور رئیسوں کی مدح سرائی
کے لئے استعمال کرتے رہے۔ یہ عجیب اور بھی نمایاں ہو جب غیر سستی لوگوں کو بھی موضوع
قصیدہ بنایا گیا۔ دونوں میں کوئی خاص فرق نہیں۔ بناوٹ، ہوس پیشگی اور خوشامد نظم میں ہو
یا نثر میں، اس حد تک کمزوری ہی ہے کہ اس سے ادیب کے اخلاقی افلاس کا راز آشکارا ہوتا ہے
مگر اس کو صرف پُرانے زمانے کے قصیدے تک ہی کیوں محدود رکھا جائے۔ اس

بہر حال یہ تو ماننا ہی پڑیگا کہ قصیدے کا ایک سماجی پس منظر ہے اور ظاہر ہے کہ کوئی پس منظر
 تشیب و فراز اور زشت و زیب سے خالی نہیں ہو سکتا۔ قصیدہ ہماری تہذیب کے ایک دور
 خاص اور ایک خاص اسلوب کا عکاس ہے۔ اس کی ابتدائی نشوونما اور ترقی ان ادوار میں
 ہوئی ہے جب ہمارے تمدن کا سیل رواں پہاڑوں اور چٹانوں سے ٹکرا کر فضا میں ایک ہیئت
 افراگونج پیدا کر رہا تھا۔ قصیدے کو (فارسی میں) اسی فضا میں کمال حاصل ہوا۔ شانِ عظمیٰ
 اور رعیا و اب اسی دور کی تہذیب کا ایک جز خاص تھا، جو فنِ انشا کی طرح ہمارے فن
 تعمیر میں بھی جلوہ گر تھا، بلکہ کچھ تو سلجوقیوں اور للیخانوں کے زمانے کی مصوری میں بھی بہت
 نمایاں نظر آتا ہے۔ یہاں تک کہ ابتدائی دور کی غزلیات کا رخ بھی اسی جانب ہے۔ سہری
 حافظ سے پہلے کی صوفیانہ غزل قصیدے کی بنی آن بان اور نمود و شہود کے علم بدنہ کئے ہوئے
 ہے، جو میں غزل میں نمودنا کی آگے، اگرچہ قصیدہ دبذب و طنطنہ ہی کا علم بردار رہا اور اس طرح
 دور متوسط میں اگر سماجی ذوق میں زندگی کے دونوں رخ برابر نظر آنے لگے:

مصاف زندگی میں سیرت فولاد پیدا کر

شبستانِ بخت میں حریرِ دیرنیاں ہو جا

گزر جا بن کے سیلِ تند رو کوہ و بیاباں سے

گلستاںِ راہ میں آئے توجوئے نغمہ خواں ہو جا

فارسی قصیدے کی تاریخ کا یہ واقعہ بھی قابلِ غور ہے کہ اس کے ادیبین گنبد و مینارِ خراساں
 (غزنہ) میں اور پھر سلجوقیوں کے زمانے میں تعمیر ہوئے یہ سارا ماحول ترک کی تھا اور

ایک ترک کچھ بھی نہیں، اگر اس کی وضع میں طنطنہ و سطوت کے عناصر موجود نہیں، عرب

قصیدہ نگار قوافی پر زور دیتے تھے اور قوافی کی کثرت اور ان پر قدرت ان کے زورِ طبع

کی ترجمان تھی۔ قدیم عربوں کے قصیدے وصفِ رجز اور حرکتِ زندگی سے لبریز

ہوتے تھے۔ غزلیوں نے خراساں کو عرب کے نقوش سے زینت دینا چاہی، اس لیے غزلی نے

داغ گاہ کا قصیدہ لکھا اور وصف کا حق ادا کیا مگر طلاق پر اس نے بھی نظر رکھی۔ سلجوقیوں کے یہاں
 یخیز ہیبت اور رعب تعمیر کے غماہ برادر بھی اضافہ ہوا اور لفظوں کے قلم بوس احرام تیار ہوئے
 میرا گمان یہ ہے کہ ترکوں کا ذہن غزل کی نفاست اور ناز کی کاٹھن نہیں ہو سکتا
 ان کی غزل میں بھی غلغلہ و ولولہ اور رعب وار نوا ہوتی ہے (ایسر سرود کی غزل پر غور کیجئے)؛ قصیدے
 کی بھی گھن گرج کی مالک ہے (گویا ترکوں کے مزاج کا اصل رنگ قصیدے ہی میں کھلتا ہے۔ باقی
 رہی آرائش و زیبائش (صنعت گری) سو یہ تمام مسلمان اقوام کے ذوق مزاج کا جز لازم ہے
 سجع و قافیہ اور مرصع طرز بیان مسلمانوں کی انشا پر دازی کا رنگ خاص ہے جو گونا گوں سماجی
 عوامل کے زیر اثر ترقی پذیر ہو کر ادین مترسلین سے شروع ہو کر "رقامی" ادب تک پہنچا۔
 اور پھر تکلف اور عداۃ کے عناصر کو ہمارے کربوا الفضل، ظہوری اور طفیل اور اردو میں نو طرز
 مرصع اور آگے چل کر فسانہ عجائب سے جالا۔

خلاصہ یہ کہ قصیدہ (مداحی کے عنصر کو چھوڑ دیجئے کہ وہ عزد رت مندی یا درباری عزد رت
 کا ایک شاخسانہ ہے) قدیم زمانے کے ایک مخصوص انداز حیات کا ادبی مظہر ہے جس کی بڑی
 علامت اس کی آن بان اور اس کا ہستانی شکوہ جو وسط ایشیا کی ہنگامہ خیز اقوام کے ذریعہ ہم تک
 پہنچی اور مدنوں تک ہماری تہذیب پر غالب رہا۔ بعد کے لوگ یہ سمجھ گئے کہ قصیدہ اور غزل میں
 فرق صرف طول و اختصار کا ہے۔ حالانکہ ان دونوں میں اصلی فرق ان کے لہجے اور اسلوب
 تعمیر کا ہے۔ اور چنانچہ مشرقین کے ذوق کا تعلق ہے، واقعی قصیدہ ان کی سمجھ
 سے بالاتر اور ان کے ذوق آہنگ سے ناگاموس ہے۔ چنانچہ گب نے ترکی شاعری کی تاریخ میں
 قصیدے سے اپنی گراں گوش "اجنبیت کا ثبوت دیا ہے اور تعجب تو یہ ہے کہ گب کے مریدان
 ہندی بھی قصیدہ کے متعلق بیگانگی کا یہی رویہ رکھتے ہیں۔ شاید محض لذت پیری کی خاطر
 بعض لوگ یہ کہتے ہیں کہ قصیدہ شاعری کی کسی صنف میں شامل ہی نہیں۔
 اور اگر ہے بھی تو کمزور شاعری اور کم زور نظم ہے۔ سبب اس کا یہ بتاتے ہیں کہ قصیدے میں سوانی

ہیں ہوتی، مدح کے جذبات مخلصانہ نہیں ہوتے اور ان میں مبالغہ و اغراق سے اتنا کام لیا جاتا ہے کہ حقیقت بالکل غائب ہو جاتی ہے۔

قصیدے کی یہ عجیب شماری کچھ نئی نہیں، پرانی ہے اور اس میں کچھ شبہ نہیں کہ ان انشائیہ میں کچھ سچائی بھی ہے، مگر لوگ بھول جاتے ہیں کہ قصیدہ مدح گستری تک محدود نہیں، اس میں بہت سے اور مضامین بھی ہوتے ہیں اور شاعری کے بہت سے ایسے محرکات بھی اس میں کارفرما ہوتے ہیں جو حقیقی شاعری میں شامل ہیں۔ رہا مبالغہ سو وہ فی نفسہ شاعری کی شریعت میں جائز ہے، بعینہ اس طرح جیسے ایپک کے مافوق الفطرت عناصر ہدایت اور استعجاب کی فضا پیدا کر کے اس کے ماحول میں ایک خاص قسم کی سطوت کا احساس پیدا کرتے ہیں لہذا جائز ہیں۔ قصیدے میں اگر مبالغہ سے کمال لیا جاتا ہے تو اصولاً اس میں کوئی خاص بُرائی نہیں۔ قصیدے کے میدان میں شاعر ایک لحاظ سے مستحضر اور ششدر کر دینے والے استعجاب کو ابھار تا ہے جس سے اُسے رعب اور دہشت کا اثر پیدا کرنا مقصود ہوتا ہے۔ اور یہ مبالغہ کے ذریعہ کیا جاتا ہے۔

مکن ہے میری یہ دلیل تشفی بخش نہ سمجھی جائے مگر قصیدے میں سب کچھ ہی نہیں، بہت کچھ اور بھی ہوتا ہے۔ قصیدے کی تشبیہ میں غنائی شاعری کی کئی صورتیں نکلیں۔ وصف کے عہد سے عہد نمونے ملتے ہیں۔ بعض اوقات مکالمے کے ذریعہ تمثیل کا رنگ پیدا ہو جاتا ہے۔ اسی طرح مدح میں وصف نگاری، جزئیات نگاری اور بیانیہ نگاری کی صورتیں نکل آتی ہیں۔ اور آخر میں یہ کہ قصیدہ نگاروں نے نظریہ تفصیل اور مسلسل مطالب کے لئے اس صنف کو خوب خوب استعمال کیا ہے۔

غرض قصیدہ ایک مرکب صنف ہے جس میں لوکل بیانیہ، تمثیلیہ اور وصفیہ شاعری کے اجزائے جملے موجود ہیں۔ میرا اپنا خیال یہ ہے کہ قصیدے کا اصل کمال اس کی ترکیب و تعمیر میں ہے۔ قصیدے کو بعض اہل فن نے نقاشی کہا ہے مگر میں اس کو "معماری" کا فن سمجھتا

ہوں جس کے لئے نقاشی بھی لازم ہے۔ یہ تو معلوم ہے کہ قصیدے میں تشبیب، گریز، مدح، طلب اور دعا کے مختلف اجزاء الگ الگ ہوتے ہیں مگر اس باب میں فن کاری کا صحیح اظہار ان اجزاء کے حسن تعمیر میں منحصر ہے۔ اور مثنوی کے بعد (اور شاید اس سے بھی زیادہ) قصیدہ ہی وہ فن ہے جس میں شاعر معمار کے روپ میں جلوہ گر ہوتا ہے اور اپنی اس ذہانت کو استعمال میں لاتا ہے جو اختلاف اجزاء کے باوجود ہیئت کی وحدت پیدا کرتی ہے۔

تعمیر اجزاء کے اعتبار سے اگر قصائد پر نظر ڈالی جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ قصیدہ نگاروں نے تعمیر اور وحدت ترکیب کی رنگارنگ شکلیں اختیار کی ہیں۔ کبھی مخالف پس منظر سے وحدت کا اثر پیدا کیا ہے، کبھی تجانس و تشابہ سے کمال لیا گیا ہے، کبھی مختلف عطر کو بدل بدل کر لے آئے ہیں اور اس طرح حسن طبع کا رنگ دکھایا ہے۔ کبھی تشبیب کو سارے قصیدے پر غالب کر دیا ہے، کبھی دعائیمہ کو طویل دے کر تشبیب سے ہم رنگ بنا دیا ہے۔ غرض عجیب عجیب ترکیبی طریقے استعمال کئے ہیں جن سے تعمیر کی خوبی کا دل پذیر نقش قائم ہو جاتا ہے۔

اُردو شاعری میں قصیدہ نگاری کی روایت محض فن کی روایت کے طور پر پہنچی۔ یعنی یہ وہ دور تھا جب شاعر کے لئے مداحی میں کوئی خاص منفعت باقی نہ رہی تھی، اسی لئے جو اشک اردو کا تعلق ہے اس میں قصیدے کی بیماری زیادہ تر فن پرستی کے جذبے سے ہوئی، شکم پرستی کا عطر اس میں بہت کم کار فرما اور غفلت پیدا ہوئی۔ یوں مدح کا حصہ چوں کہ قصیدے کی مسلم روایت میں شامل تھا اس لئے شاعروں نے "میں اور میرے سر پر میرا بسنت خاں ہو" کہہ کر روایت کا بھی احترام کیا ہے مگر اس تعریف و ستائش سے کوئی نفع نہ کسی کو ہوا اور نہ ہو سکتا تھا، جب کہ عہدہ اور امر خود ہی اس مصرع کے مصداق تھے۔

شردہ باد اے مرگ عیسیٰ آپ ہی بیمار ہے

اس موقع پر اردو قصیدہ نگاری کی تاریخ لکھنے کا ارادہ نہیں اس لئے کہ اس مختصر مضمون میں سارے قصیدہ نگاروں کے فن سے بحث مشکل ہے۔ تاہم چند متعلقہ مباحث نکالیں کلام کے لئے لازمی ہیں۔

عموماً خیال کیا جاتا ہے کہ اردو ادب فارسی ادب کا بگڑا ہوا عکس ہے مگر مجھے اکثر محسوس ہوا ہے کہ اردو ادب کے فارسی ادب سے اکتسابہد کرنے کے باوجود ہر صنف میں اپنا الگ اور مستقل نقش بنی قائم کیا ہے۔ کہنے کو اردو غزل فارسی غزل کی پیروی ہے مگر اس سے انکار نہیں ہو سکتا کہ اردو غزل کا مزاج اور اس کی داخلی روح فارسی غزل سے بالکل مختلف ہے۔ یہی حال مرثیے، قطعے، اور قصیدے کا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ اردو کا قصیدہ فارسی کے قصائد سے الگ طور و انداز رکھتا ہے۔ بلکہ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ اکبری، جہانگیری اور شاہجہانی عہد کا فارسی قصیدہ بھی غزنوی اور سلجوقی عہد کے قصیدے سے مختلف ہے۔ جہاں سلجوقی عہد کا قصیدہ خیالی اختراعات پر زور دیتا ہے، وہاں اکبری دور کا قصیدہ واقعاتی روح سے سرشار ہے اور احوال گرد پیش کا خاص خیال رکھتا ہے۔ اردو قصیدہ نگاروں میں سودا نے سلجوقی اور اکبری دور کے قصائد کا تتبع کرنے کی کوشش کی ہے مگر سودا کا اصل کمال یہ نہیں کہ وہ ان اسالیب کی کامیاب پیروی کر سکے ہیں۔ بلکہ یہ ہے کہ انہوں نے اس پیروی کے باوجود تعمیر و ترکیب کے معاملے میں بہت سی نئی اختراعات کی ہیں اور فنی ہنروری کے راستے کشادہ کرتے ہوئے قصیدہ کو نظمیہ تعمیر کے نئے تجربوں سے بالامال کر دیا ہے۔ محاورہ پسندانہ بات (انشاء، ذوق، غالب اور مہن کا کوروی کے متعلق کہی جاسکتی ہے۔

سودا جنھیں مصحفی نے "نقاش اول نظم قصیدہ در زبان ریختہ" قرار دیا ہے، انوری، خاقانی اور عرفی کو اپنا استاد مانتے ہیں۔ مگر سچی بات یہ ہے کہ سودا کا قصیدہ اول الذکر دونوں شاعروں کے مقابلے میں الگ چیز ہے۔ اسے ہندی کی گھلاڑی کہیے یا اردو شاعر کا بدلا ہوا تصور قصیدہ یا اس کا بدلا ہوا سماجی ماحول کچھ لیجئے، مگر یہ امر واقعہ ہے کہ سودا کے قصیدے فارسی قصائد کا عکس محض نہیں۔ یہ تو نئے ماحول میں قصیدہ نگاری کے نئے تجربوں کا درجہ رکھتے ہیں جن میں فارسیت کی جگہ "اردویت" کی روح پائی جاتی ہے۔ سودا کے قصائد کا لہجہ بھی الگ ہے اور ان کا اسلوب تعمیر بھی قدرے انوکھا ہے۔ سودا کے یہاں عجارت کا وہ شکوہ

اور بیان کا وہ فردش اصل شے نہیں جو انوری و خاقانی کے یہاں اصل شے ہے۔ اور یہ انوری وہی ہے جسے ابو الفضل نے "ابوالاجداد ہمارت" یعنی پر شوکت مسائل کا جہاد مجدد کہا تھا۔ اسی طرح خاقانی ترکیب سازوں کا پادشاہ تھا۔ اسی نے زبان کو نیر شکوہ الفاظ سے بڑے بڑے ایوان مدائن تیار کئے تھے۔ عرفی کے یہاں بھی ایک آشوب ہے مگر ان دونوں کے مقابلے میں اس کی آواز نرم ہے اور اس پر مغلیہ تہذیب کی نفاست اثر کئے بغیر نہیں رہی۔ عرفی کے قصائد میں جوش انگیز استعارے بہت ہیں مگر ان میں داخلی خدش زیادہ ہے، خارجی گھن گرج کم ہے مذکورہ بالا فارسی شاعروں کے مقابلے میں سودا کی آواز نرم ہے (اور میر تقی بیچارے تو صاف سوز در گلو معلوم ہوتے ہیں)۔ تاہم اردو کے قصیدہ نگاروں میں اگر کسی کی آواز میں رعب ہے تو وہ سودا ہی ہیں۔ باقی لوگ اس کمی کو اگر پورا کرنا چاہتے ہیں تو قصیدے کو طویل کر کے یہ سمجھتے ہیں کہ قصیدہ کا حق ادا ہو گیا۔ اردو میں کسی کے قصیدے رعب والے نہیں اور اس سے سودا ہی مستثنیٰ نہیں، مگر سودا نے قصیدے کی تعمیر میں جدتوں کا ثبوت دیا ہے۔ چنانچہ اس کے قصائد میں ہیئت اور تعمیر کے جو نئے تجربے پائے جاتے ہیں ان کی بدولت سودا کی انفرادیت تسلیم ہے اور اس کی یہ ہندوری اس کی تخلیقی صلاحیتوں کا ایک اہم ثبوت ہے۔

بیان ہو چکا ہے کہ قصیدے کی تعمیر میں تشبیب اور گریز بڑے نازک اور چھپا رہے مقامات ہیں۔ ان دونوں کے سلسلے میں سودا نے اختراعات کی ہیں۔ مثال کے طور پر ان کے قصیدے باب الجنت، (قصیدہ لامیہ) کو لیجئے۔ اس میں اجزا کی شیرازہ بندی کا اعجاز نظر آتا ہے۔ قصیدہ کسی سلطان یا امیر کی مدح میں نہیں یہ حضرت علیؑ کی شان میں لکھا گیا ہے اور اس کا جذبہ محرکہ حقیدت خلیفہ چارم ہے۔ اس کی تشبیب بہار یہ تصویر کی دجہ سے معروفت ہے مگر اصل چیز اس قصیدے میں یہ ہے کہ مختلف ٹکڑوں کو بڑی کاریگری سے جوڑا گیا ہے۔ بہار یہ تشبیب کے بعد ایک گریز اور اس گریز کے اندر زوہری گریز اور ان دونوں گریزوں سے گذر کر دُعا یہ اور آخر میں پھر تشبیب کے مضمون کی طرف رجوع۔ گویا یہ ایک دائرہ ہے جو چھوٹی

چھوٹی قوسوں سے تیار ہوا ہے۔ اس دائرے کی ابتداء اس کی انتہا سے ملتی ہوئی ہے مگر اس انداز سے کہ گولائی کی صفائی میں ذرہ بھر فرق نہیں آیا۔

قصیدہ "باب الجنۃ"، ہم رنگ اجزا اور ہم جنس عناصر کی خوش ناپیوند کاری ہے۔ عقیدت و محبت کی بہار آفرینی، گل و سبزہ کے پس منظر کے ذریعہ واضح کی گئی ہے اور اس میں شاعری کی بہار آفرینی کا رنگ ملا کر تازگی اور دل کشائی کے نئے منظر دکھائے گئے ہیں۔ یہ قصیدہ نظم قدیم کا بے نظیر نمونہ ہے۔ یک رنگ ابتداء و انتہا کا نقشہ دیکھئے کہ ابتداء بہار یہ تشبیب ہے اور انتہا ایک دعا ہے جس میں بہار پھر اپنا سرخ دکھار ہی ہے۔

چاہتا ہے کرے آخر وہ دعائیہ پر
نظم تجھ مدح کی بہتر ز کلام اول
برگ پیدا کرے تاباغ میں ہر ایک نخل
پھوٹے تانا میہ سے شاخ شجر میں کو نخل

اور آخری شعر ہے :

نخل امید سے اپنے ہوں بردمند و خوب

ہو محبت نہ تری جن کو نپا دے نہ پھل

محبت کے جذبہ کو بہار کی متحرک لفظیات میں ڈھالنے کا یہ فن خاص ہے جو مرثیہ اعلیٰ فن کاروں کے بس کی بات ہے۔ تشبیب اور دعائیت کو مستقل نظم بھی کہا جاسکتا ہے۔ ہر وال تعمیر و ترکیب نے قصیدے کی شان دو بالا کر دی ہے۔

سودا کو اس قسم کی نظم حسن کاری میں خاص لطف ملتا ہے۔ ہم رنگ اجزا کی پیوند کاری کا جو عالم "باب الجنۃ" میں ہے اسی شان کی پیوند کاری ایک قصیدہ "منقبت امام حسین" میں ہے جس کا مطلع ادا ہے :

سوائے خاک نہ کھینچوں گا منت دستار
کہ سر نوشت لکھی ہے مری بخط غبار

اس قصیدے کی ابتدا شکایت دھرمی کے اظہار سے ہوتی ہے، مگر گریز کے لئے کہتے
امید و کامیابی کے دروازے کھل جاتے ہیں اور ایک نیا منظر سامنے آتا ہے اور کربلا کا ذکر
یوں ہوتا ہے:

غرض میں کیا کہوں یار و چین میں تندرستی کے
بچہ لطف کی اس قطعہ زمیں پہ بہار
اس قصیدے میں متضاد عناصر و تصورات میں وحدت پیدا کی گئی ہے اور یہ امر قابل
توجہ ہے کہ کربلا کے وصف یا تعریف میں جو اشعار لکھے ہیں ان کو غزل کی صورت میں قصیدے
کے اندر کھپایا ہے (سودا نے یہ صورت اور قصیدوں میں بھی اختیار کی ہے) —
اور اس دور میں یہ بچان دوسرے شاعروں کے یہاں بھی پایا جاتا ہے، اس لئے میں کہتا ہوں کہ
دور اعلیٰ غزل گوئی کا بھی قفا اور نظریہ نہایت کے تجربوں کا بھی۔ چونکہ کاری کا ذوق عام تھا اور
ممکن ہے کہ میدان، اجتماعی خلفشار میں ہر ایک وحدت پیدا کرنے کی فحشی ہوئی طلب کا
غیر شعوری اظہار ہوا اور غور کیجئے تو قصیدے کے اندر غزل کا پیوند بھی بلاوجہ نہیں۔ اس سے ایک
تو زمانے کے میدان دروں یعنی کا اظہار ہوتا ہے مگر اس میں ایک اور راز بھی ہے، بڑا عجیب
راز۔ شاعر کا ذوق شعور یہ ہے کہ وہ محبت و عقیدت کے سچے جذبات کو غزل میں ظاہر کرتا ہے
اور خارجی کوائف کو قصیدے کے اشعار میں کھپاتا ہے اور اس طرح قاری اور مخاطب کو یہ
ترا جاتا ہے کہ ہر مضمون کے لئے ایک خاص لہجہ اور ایک خاص کیفیت آواز کی ضرورت ہوتی ہے۔
جس کو نظر انداز کر دینے سے بات کا مزا خراب ہو جاتا ہے۔ اس کے علاوہ یہ دیکھئے کہ قصیدوں
میں کئی کئی مطلع آتے ہیں۔ یہ چونکہ پیوند کاری کی تمنا کا پتہ دیتی ہے، مثلاً عواد الملک کی مدح میں
جو قصیدہ ہے (فجر ہوتے ہو گئی آج میری آنکھ جھپک) اس میں چار مطلع ہیں۔ امام ضامن کے
قصیدے میں (اگر عدم سے نہ ہو ساقی فکر روزی کا) تین مطلع ہیں بسنت خان کے مدحیہ قصیدہ
میں چار مطلع اور ایک غزل ہے وغیرہ وغیرہ۔

یہ سب کیا ہے؟ تعمیر کے لئے نئی نئی صورتیں پیدا کرنے کا ذوق اور پیوند کاری یا پرچین
کھری کا ذوق جو دور مغلیہ کے عام فنون خصوصاً شاہجہانی دور کے بعد کی عمارتوں اور

تصویروں اور لہاسوں میں خاص طور سے نمودار ہے۔ ادب میں اس کی سب سے زیادہ کھیر
نمائندگی سودا ہی نے کی، اگرچہ پیوند کاری کی خواہش میر کے یہاں بھی ہے اور میراثر کی، خواب
و خیال میں بھی، اسی طرح قصیدے یا تننوی میں غزل کا پیوند بھی بلاوجہ معلوم نہیں ہوتا اور
اس زمانے میں طول کلام کا میدان بھی خالی از علت نہیں۔ یہ شاید ذہنی فرصت کا نتیجہ ہے
یا کچھ اور، مگر یہ واقعہ ہے کہ اس و در میں لوگ طویل نظموں کی طرف مائل ہیں، چنانچہ میر اور
سودا کے زمانے میں خمس و مسدس کا ذوق بھی عام ہے اور مرثیہ و تننوی میں بھی وسعت
طلبی کی آرزو ہے۔ غرض یہ اس زمانے کے ذہنی رجحانات کے خارجی اظہارات ہیں جن کی نمود
سودا کے کلام میں بھی ہوئی ہے۔

شیخ چاند اور کلیم الدین نے نظم گو سودا کے قصائد کے بہت سے اوصاف و خصائص
بیان کئے ہیں اور مترنم رویوں (رنگ، ڈھنگ، سنگ — چاروں ایک وغیرہ
وغیرہ) اور مشکل توانی پر قدرت کا ذکر کیا ہے جو بہر حال لائق توجہ اوصاف ہیں، مگر مجھے تو
صرف یہ کہنا ہے کہ سودا کے ہاتھوں قصیدے میں ایک خاص قسم کا انقلاب ماہیت
ہوتا ہے جو اس کو نظم کے موجودہ تصورات کے قریب لے آتا ہے۔ سودا کے قصیدوں کی موسیقی
فارسی قصیدے کی تند و تیز موسیقی سے مختلف ہو جاتی ہے۔ دلوں میں رعب پیدا ہونے
کی بجائے سودا کے یہاں دل آویزی اور دل کشائی کی خواب آور کیفیتیں ابھرتی ہیں۔ غزلیں
قصیدے کے اندر جذب ہونے لگتی ہیں۔ قصیدے میں تمثیلی شاعری کی صورتیں آنکلتی ہیں۔
بحیم کے زیادہ معنی غیر نمونے صورت پذیر ہوتے ہیں اور اس طرح اردو کا قصیدہ ایک نئی
شکل و صورت اور نئی داخلی فضا سے آشنا ہو جاتا ہے۔ ان رجحانات کے اولین نقوش نظری
فیضی اور قدسی کے فارسی قصائد میں بھی ملتے ہیں، مگر سودا کے بعد اردو قصیدے کی بہت
کچھ الگ ہی دکھائی دیتی ہے۔

میں کہہ چکا ہوں کہ قصیدہ اصل میں ترکوں کی بعض زندگی کا ترجمان اور طمطراق اور
غلغلہ حیات کا نمائندہ ہے، چنانچہ اس صفت کا مطابقہ قصیدے سے ہمیشہ کیا گیا ہے۔

مگر اردو سماج کے ماحول اور احوال میں زندگی کی اس پرورش موسیقی کی توقع نہیں کی جاسکتی تھی۔ یہ دور دور اضمحلال تھا۔ اس میں وہ تنہا کی حیات کہاں جو در سلجوق میں پائی جاتی تھی۔ یہ تو محمد شاہی اور احمد شاہی دور تھا جس میں رامش و رنگ کی جلوہ آرائی تھی، لہذا اس زمانے کی نبض مقابلتا آسودہ و نرم خیز تھی۔

سودا کے بعد انشا آتے ہیں۔ انہوں نے ذہانت سے کام لے کر قصیدے میں رعب پیدا کرنا چاہا مگر اس میں غرابت کی کیفیت کے سوا کچھ پیدا نہ ہوا۔ انشا کے معروف قصیدہ نونہ کی لفظیات میں لطافت و آواز اور نراکت انداز بہت زیادہ ہے۔ اس کو قصیدہ و غزل کی آمیزش کیے۔ اسی طرح محسن کا کوروی کا قصیدہ نعتیہ بھی نظم و غزل کا اجتماع ہے اور کسے انکار ہو گا کہ غالب کے اردو قصائد (مثلاً، ہاں مہ نونیں ہم اس کا نام) قصیدے سے زیادہ ڈرائائی یا مرکالائی نظمیں ہیں۔ ان میں اصلی قصیدے کی خصوصیات بہت کم ہیں۔ (غالب کے فارسی قصائد میں واقعاتی اور فلسفیانہ عنصر زیادہ ہے اور کچھ رعب و اب بھی ہے مگر اردو کے قصیدے لطیف اور نرم نازک ہیں اور ذہنی موسیقی کے رامش گر ہیں) مگر یہ نظر انداز نہیں ہو سکتا کہ ان کے یہاں تعمیر و ترکیب کے عمدہ نمونے ہیں خصوصاً اند کو رہ بالا قصیدے میں۔

مولانا عبد السلام کی یہ نصیحت بجا ہے کہ تشبیب میں شاعر کو یہ لحاظ رکھنا چاہیے کہ وہ خالص غزل کہنے نہیں بیٹھا ہے۔ مگر اس کا کیا علاج کہ ہندوستان کے ماحول میں قصیدہ روز بروز نرم ہوتا گیا اور طبائع نے اس کو اظہار و بیان کے نئے راستوں پر ڈال دیا اور یہ چیز ہندوستان کی آب و ہوا اور یہاں کے عام اسلوب حیات کے عین مطابق تھی آفریں دور کے شعرا میں ذوق نے قصیدے میں بہت زور مارا مگر ان کا مطلع نظر پارسانی خواب آلود موسیقی تک ہے۔ (ہے آج جویوں خوشنما نور سحر رنگ شفق — صبح سعادت نور ارادت تن بہ ریاضت دل بہ تمنا) یا مشکل علمی اصطلاحوں کی فراہمی سے علم کا رعب جتایا ہے (شراب گو میں اپنے سر بہ تر خواب راحت)۔ ذوق کے قصیدوں

میں تعمیر کا تجربہ کم ملتا ہے جس کے نمونے ان کے معاصر غالب کے کلام میں موجود ہیں۔ البتہ لفظوں
 قافیوں، ترکیبوں اور ردیفوں کی خشت بنی کچھ اس طرح کی ہے جس سے تعجب انگیز
 مسرت حاصل ہوتی ہے۔ بعض بعض موقعوں پر دل پر رعب بھی پڑتا ہے مگر لفظوں اور
 اصطلاحوں کی بہتات کا، نہ کہ تعمیر کی ہیئت یا پرورش موسیقی کا ————— ذوق اپنی طرف
 سے سودا بننا چاہتے تھے مگر وہ سودا بن نہیں سکے۔ محسن کا کوری کے قصیدے نامیہ نعتیہ میں
 تضاد و تقابل کے اندر سے ایک خاص رنگ پیدا کیا گیا ہے جو ساری نظم میں رد و ادا
 ہے۔ یہ قصیدہ بھی بڑے زور کا ہے مگر اس کی لے میں نرمی اور ملائمت ہے۔ البتہ لفظیات
 اور تصور کی جدت تعجب میں ڈالتی ہے اور قاری کو عجیب قسم کی مسرت حاصل ہوتی ہے۔
 مگر یہ قصیدہ ایک جنبہ ہے۔ اس میں اجزا نہیں لہذا اس میں اجزا کی ترکیب و تعمیر کی کاریگری
 بھی نہیں۔ اسمعیل میرٹس کے چند قصیدوں (جریدہ ہجرت اور نوائے زمستان) میں پیوند کاری
 یا تعمیر اجزا کی ایک صورت ہے۔ ان کو واقعاتی اور مقصدی نظمیں کہیے، مگر بطور قصیدہ بھی
 ان کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اسمعیل قصیدہ گوئی کی مرادوں سے زیادہ جانتے تھے۔ اردو کے
 باقی قصیدے بھی اسی طرح ہیں یعنی بعض غزل کے قریب اور بعض قصیدے کے قریب۔ مکمل یا غیر
 معمولی قصیدے بہت کم ہیں۔

یہ ہے مختصر سا تجربہ اس صنف شعر کا جس کو تعجب کی آنکھ کچھ دیکھے سنے بغیر ہی نظر
 انداز کر رہی ہے حالانکہ اس میں شاعرانہ تعمیر کے اچھے اچھے نمونے موجود ہیں اور مثنوی کے
 بعد قدیم زمانے کی یہی ایک صنف ہے جس میں مسلسل بیانات، سماجی احوال اور خارجی
 کوائف کا عموماً کامیاب اظہار ہوا ہے اور وسیلہ تو سب سے زبان ہونے کے علاوہ اس میں شاعرانہ
 وارت گیری کی ایسی کوششیں ظہور میں آتی ہیں جیں کو یوں ہی بھینک دینا ادبی جستجو کے صحیح ذوق
 کے سخت مزانی ہے۔ قطعہ اور صنف قصیدہ ایک لحاظ سے جدید نظم گوئی کی پیش رو ہے اور اس
 کے بعض نقوش آج کی غنائیہ تمثیلوں اور کینٹوں وغیرہ میں بھی مل جاتے ہیں۔

